



## DIVAGACIONES SOBRE LA MÚSICA SACRA I

### ¿Por qué canta la Iglesia? (1ª parte)

Sem. Martín Ariel Cescutti

---

Como parte del equipo responsable de la música litúrgica del seminario, quisiera aprovechar este espacio que temerariamente se me cede para reflexionar sobre la música sacra<sup>1</sup>. Mi intención es, a menos que los editores de la revista se arrepientan, tratar en diferentes entregas y de modo más bien asistemático (de ahí el título de "divagaciones") algunas cuestiones sobre la música sagrada que no reciben, en mi humilde opinión, atención suficiente. El primer tema que deseo abordar es tal vez el más complejo, y es el de los principios teológicos y antropológicos que han llevado a la Iglesia a asumir el canto en la liturgia. Ante un título tan grandilocuente, insisto en que no

---

<sup>1</sup> A los efectos de este artículo, por música sacra me refiero fundamentalmente al canto gregoriano. Con todo, lo dicho puede aplicarse también a ciertas expresiones de la música polifónica, así como a las formas musicales tradicionales y propias de los ritos orientales.

pretendo bajo ningún aspecto hacer un tratamiento científico de semejante cuestión; a lo que quiero circunscribirme es a presentar y comentar algunos textos que el trayecto formativo del seminario ha puesto a mi alcance<sup>2</sup>, y en los cuales creo haber hallado algunos principios de solución a la pregunta que propongo en el título: ¿por qué canta la Iglesia?

El canto forma parte del culto cristiano desde sus comienzos y a ellos conviene remontarse para encontrar las causas de este hecho. Como tal vez sepa el lector, el canto litúrgico posee una doble fuente: el canto del culto sinagoga y la tradición musical helénica. En razón

---

<sup>2</sup> Para ser sincero, quien me ha puesto en contacto con la mayoría de los textos citados y ha motivado el desarrollo de estas reflexiones es el profesor Claudio Mayeregger, a quien va mi profundo agradecimiento; así como al doctor Juan Tobías Napoli, quien me ha aportado valiosas referencias bibliográficas.

de esto, querría dedicar este primer artículo a comentar algunos textos de la antigüedad griega y del helenismo que contienen importantes intuiciones acerca de la música y que han sido luego asumidas de diverso modo por el pensamiento cristiano. En esta ocasión deseo tratar concretamente tres temas: la relación entre la música y la palabra, la música como actividad teándrica y la música como acto de culto. Tiene también esta primera entrega una naturaleza introductoria, ya que abre no pocas cuestiones que espero poder desarrollar luego con más detenimiento. Posteriormente, trataré de abordar el uso del canto en el Israel veterotestamentario y la síntesis de ambas fuentes, que se dio en la Iglesia primitiva.

### La relación entre la música y la palabra

Siguiendo una sana costumbre, deseo comenzar por algunas consideraciones de carácter etimológico. Es relativamente conocido el hecho de que el término "música" proviene del adjetivo griego μουσική (*musiké*, femenino de μουσικός), usualmente definido como 'lo relativo o concerniente a las Musas'. Como se ve, ya en la misma raíz de esta palabra hay una referencia al ámbito de lo divino. Algo que llama la atención al investigar la concepción antigua acerca de la música<sup>3</sup> es el hecho de

<sup>3</sup> Valiosos volúmenes como para comenzar dicha investigación son: West, M. L. (1992).

que los griegos consideraban como tal a una gran variedad de disciplinas: un diccionario menciona "la poesía, las artes, especialmente el arte musical" (Bailly); otro enumera "música y poesía, cultura, filosofía" (Chantraine). ¿A qué se debe esta diversidad? Adelantando un poco la conclusión, veremos que para los griegos la música es algo que, aunque multiforme, siempre está relacionado esencialmente con la *palabra* y es con esta concepción que es asumida por la Iglesia.

Las Musas siempre fueron un elemento de mucha importancia en la religión y la cultura de la antigua Grecia. Existen sobre ellas múltiples relatos; el primero del que se tiene noticia es el de Hesíodo, en el que se menciona a las nueve Musas con sus respectivos nombres. Por otra parte, en diversas zonas geográficas se encuentran otras tradiciones<sup>4</sup>, en las que varía el número de musas, su genealogía, etc. El denominador común a todas ellas es el hecho de que las Musas son siempre "divinidades cantoras, cuyos coros e himnos deleitan a Zeus y a los demás dioses y presiden el pensamiento en todas sus formas: elocuencia, persuasión, sabiduría, historia, matemáticas, astronomía" (Napoli, 2000). A primera vista podría parecer que estos dos elementos, el canto y

*Ancient Greek Music*. New York: Oxford University Press; Barker, A. (1984). *Ancient Greek Musical Writings*. Cambridge: Cambridge University Press.

<sup>4</sup> Para más detalles, véase Napoli, J.T. (2000). De Musas y Museos. *Revista Museo* N°14, 83-88.



la celebración por un lado, y el conocimiento y las ciencias por otro, no tienen mucho que ver. De hecho, hacia la época alejandrina se pusieron diversas artes o disciplinas bajo patronazgo de las Musas: la historia fue puesta al cuidado de Clío, la danza al de Terpsícore, la comedia al de Thalía, la astronomía al de Urania, etc. Cabría preguntarse entonces: ¿qué tiene que ver la historia con la danza, o la comedia con la astronomía? ¿Por qué se excluyeron las artes plásticas? Recordemos también aquel célebre pasaje del *Fedón* de Platón, en el que Sócrates afirma que la filosofía es “la más alta música”<sup>5</sup>. ¿Cuál es la intuición o idea detrás de estas asociaciones? Creo haber encontrado una respuesta a este interrogante en un texto del doctor Carlos A. Disandro, el cual deseo compartir.

En el segundo de sus cursos sobre las fuentes del humanismo, el filólogo cordobés dedica unos párrafos a comentar el discurso de Pitágoras al senado de Crotona referido por Jámblico en su *Historia de Pitágoras*. En este texto insta a los habitantes de dicha ciudad a edificar un templo a las Musas, y afirma entre otras cosas que “por tradición, ellas siempre han sido mencionadas juntas y se regocijan además en recibir un culto común”, que “el coro de las Musas es siempre uno y el mismo”, que dicho coro “tiene dentro de sí unanimidad, armonía,

orden rítmico, todo lo cual genera concordia”. Comenta a esto el doctor Disandro:

En la filosofía de Pitágoras (...) hay una suerte de intermediación viviente en el mundo que lo mantiene en armonía (...) porque esta no es mecánica, sino orgánica y viviente. Esta es la función de las nueve Musas. En sus nombres –que la tradición transmite por boca de Hesíodo (...)– estarían expresadas las funciones del *logos*, es decir, de la palabra divina substancial; aunque estos nombres parecen entre sí contradictorios e inconciliables, un estudio profundo, religioso y místico demuestra sin embargo su parentesco. Es lo que afirma Pitágoras: que las nueve Musas son una, que el coro de las nueve musas se regocija al recibir una veneración común. En esos nombres se presentan las funciones del *logos*, de la palabra en tanto que manifestación extra-divina. Así la Musa Clío, que comienza la nómina, es la que alude a la perduración de las acciones humanas en tanto que estas se apartan o se elevan de lo meramente cotidiano (...) por eso los griegos la tomaron como Musa de la historia. En el nombre de la Musa Erato aparece luego un vínculo con la energía fundante del mundo, que según Hesíodo es el amor (...). El griego ahonda en la naturaleza del mundo y el hombre, y propone el nombre de la Musa Erato como expresión de una energía contrastante, fundante, originante, que también es función de la palabra. La Musa Thalía tiene un

<sup>5</sup> Véase aquel célebre pasaje del *Fedón* (60e-61a) así como también el fragmento de la *Geografía* de Estrabón que comentaré más adelante.

nombre proveniente de una raíz griega que significa "fecundidad", porque en la palabra habita el misterio del sentido, y este tiene la propiedad de profundizar el espíritu, de revelarlo a sí mismo, lo que no tiene término (...). Urania es la Musa que se refiere al mundo cósmico, en el sentido que ahora se le da a la palabra. Es la Musa que hace decir, elevando los ojos, que el espectáculo del cielo narra o manifiesta la gloria de Dios (...). Se refiere al mundo, a su armonía absoluta, tema que será motivo de inspiración de todos los poetas posthelénicos (...). Sigue Euterpe, cuyo nombre es una palabra compuesta de un prefijo εὖ, que indica belleza, y de τερπη, que indica movimiento: es la Musa del ritmo. Pitágoras dice que en el coro de las Musas hay armonía, un orden rítmico, representado por Euterpe (...). Polimnia es la Musa de los múltiples cantos. Es el valor celebrante de la palabra, palabra que celebra el espectáculo de esta armonía. El nombre de Terpsícore se vincula por su etimología con el de Euterpe, pero alude más propiamente a la danza. Es la capacidad de los seres que habitan el mundo, pero más particularmente del hombre (...), de expresarse en la danza. Viene luego Melpómene, que sería, por su nombre, la Musa que alude a la melodía, o en todo caso, a la armonía en el canto, a la sustancia melódica de la palabra. Y finalmente dice Hesíodo, la más sublime de todas, aquella cuyo nombre parece expresarlas todas en un

solo soplo: esta es Calíope. La palabra Καλλιόπη es un término griego que significa "la bella palabra"<sup>6</sup>; Hesíodo nos da con el término Καλλιόπη el hilo para interpretar la unión de todos los nombres. (Humanismo, 2004, pp. 214-216)

Aquí ya puede discernirse con un poco más de claridad la idea de fondo encarnada por las Musas: la mente griega ve en ellas una realidad de orden sobrenatural e intelectual, cuya esencia es, primero, contemplar y comprender la bondad de Zeus y del orden por él instaurado; luego, alabar aquello que contemplan (de aquí el carácter no sólo intelectual sino además *verbal* de las Musas<sup>7</sup>); finalmente, hacer partícipes a los seres humanos de su alabanza y su sabiduría. Así puede verse por qué la nota esencial del concepto griego de música es que se trata de disciplinas que emplean la palabra para expresar la verdad, y para expresarla bellamente, celebrativamente<sup>8</sup>. La

<sup>6</sup> Chantraine da como significado de la raíz ὄψ 'voz' antes que 'palabra'. Con todo, pareciera que ciertos términos emparentados con la raíz poseen la nota de una voz que personifica a una divinidad, o proferida por ella, o con cierta influencia de lo divino (como una profecía).

<sup>7</sup> Disandro no vacila en identificarla con una cierta "palabra divina substancial", interpretando el dato filológico a la luz de la reflexión filosófica sobre el logos divino iniciada por Heráclito y continuada de diversos modos por Anaxágoras, el estoicismo, Filón de Alejandría, etc.

<sup>8</sup> Esta teoría del vínculo esencial de las artes de las musas con la palabra no es exclusiva de Disandro. Véase por ejemplo: Rodis-Lewis, G. (1983). *Platon, les muses et le Beau*; donde esta afirma la dependencia del



música es Καλλιόπη, palabra bella, buena, verdadera, celebrante, en una gran variedad de formas que van desde la poesía hasta la astronomía o la filosofía, que brotan del espíritu que aborda la realidad en actitud contemplativa y latréutica.

Con el paso del tiempo, la palabra "música" fue perdiendo esa referencia a una multiplicidad de disciplinas, y su significado comenzó a restringirse gradualmente a las artes que toman como materia el sonido. No obstante, durante siglos conservó como aspecto esencial su relación con la palabra, tanto en la teoría como en la práctica. Es esta la concepción acerca de la música que la Iglesia asumirá en su pensamiento y en su vida.

En cuanto a la teoría, la centralidad de la palabra en la concepción clásica de la música está confirmada por la estructura de los tratados de la antigüedad. Se observa que las obras dedicadas de manera más bien exclusiva al sonido y sus cualidades fueron intitulados como tratados de Armonía (así por ejemplo los *Elementa Armonica* de Aristoxeno, o el tratado *Armonía* de Ptolomeo) en tanto que los que se titulan como tratados de Música (El *De Musica* de Arístides Quintiliano, el *De Musica* de San Agustín), dedican buena parte de su extensión a la poesía (en el caso del de San Agustín

casi la totalidad, ya que el obispo de Hipona dejó inconcluso el tratado). Luego del *De Institutione Musicae* de Boecio, el interés de los tratadistas posteriores se desplaza hacia la parte armónica<sup>9</sup>, pero esto no debe confundirnos: "Virtualmente todos los tratadistas de música del medioevo estaban asociados de un modo u otro a la Iglesia", por tanto, la música de la cual se ocupaban era aquella que "escuchaban y cantaban en sus oficios diarios de alabanza, el oficio divino" (Christensen, *The Cambridge History of Western Music Theory*, 2008). Lo cual quiere decir que la primacía de la palabra en estos tratados está *supuesta*. El objeto de estudio de estos teóricos son los modos en los que la Palabra de Dios puede ser cantada más bellamente.

En cuanto a la práctica, se sabe que en la antigua Grecia la ejecución de instrumentos sin canto no era extraña, pero su uso principal era el acompañamiento del canto, función en la que estaban totalmente subordinados a la palabra (West, 1994, p. 39). En la Iglesia primitiva y por lo menos durante todo el primer milenio, la música del culto cristiano fue exclusivamente vocal, aunque esto se debe antes a la influencia del culto sinagoga que al pensamiento griego (McKinnon, 1965).

Comparemos ahora esta concepción de la música con su concepción actual: el famoso "arte de

---

lenguaje de las artes sometidas a la música. Por ejemplo, afirma que la danza, en cuanto arte musical, era más bien entendida como "una expresión corporal de la música antes que un espectáculo".

---

<sup>9</sup> Véanse por ejemplo el *Musica Enchiradis* (s. IX) o el *Micrologus* de Guido d'Arezzo (s. XI)

combinar los sonidos”, donde la voz humana es considerada simplemente como un instrumento más; las palabras proferidas por ella, un elemento sonoro entre otros de la obra musical. No han faltado quienes han propugnado una música emancipada de la palabra<sup>10</sup>. No es este el espíritu de la música litúrgica, no es este el espíritu con el que canta la Iglesia.

Para pensar adecuadamente la música sagrada, debe volver a ponerse a la palabra como elemento esencial y fundante de la música, por la sencilla razón de que las palabras que canta la Iglesia son principalmente aquellas que Dios le ha revelado. Desarrollaré este asunto en otro artículo, pero por el momento bastará señalar este hecho: Si uno consulta el *Ordo Cantus Missae* junto con el *Graduale Romanum*, los documentos que indican qué canto se debe cantar en cada momento de cada Misa<sup>11</sup>, puede observarse que casi la totalidad de los textos son fragmentos de las Sagradas Escrituras. Más aún, la gran mayoría de ellos están tomados de

los salmos, es decir, Palabra de Dios inspirada a los hagiógrafos precisamente en forma de canto. Ante esta realidad no puede caber duda de que la concepción musical más adecuada al momento de entonar estos textos será aquella que conceda la primacía a la Palabra, y que subordine los demás elementos (melodía, armonía, ritmo, etc.) a ella. Tal es precisamente la actitud que ha tomado la Iglesia, al menos durante sus primeros diecisiete siglos de existencia<sup>12</sup>. Podemos decir entonces que la Iglesia canta porque palabra y música, si se trata de una palabra verdadera, bella, celebrante, se identifican; y es por esto que ninguna otra palabra merece más ser cantada que la Palabra de Dios. La Iglesia busca dotarla mediante el canto de una materia sonora lo más noble posible (como el orfebre que fabrica una pieza en oro en lugar de alpaca), que manifieste la belleza sin igual que ella posee por sí misma. En un futuro artículo trataré de mostrar por qué el canto gregoriano y la polifonía sacra son las formas musicales más adecuadas para alcanzar este fin.

---

<sup>10</sup> Pienso en los cultores de la llamada “música absoluta” o “música pura” como Eduard Hanslick o Carl Dahlhaus, o simplemente en la famosa definición kantiana de lo bello como “lo que, *sin concepto*, agrada de modo universal” (el resaltado es mío). Para más detalles véase: Mark Evan Bonds. (2014). *Absolute Music. The History of an Idea*. Londres: Oxford University Press.

<sup>11</sup> Sí, leyó bien, tal cosa existe. Universalmente ignorados para desgracia de la Iglesia, trataré acerca de estos libros litúrgicos más adelante.

---

<sup>12</sup> Terminada la época de oro de la polifonía sagrada entre finales del s. XVI y comienzos del s. XVII, la música compuesta para el culto católico por los grandes compositores del período de la llamada “práctica común” posee un carácter totalmente distinto. Y desde el s. XX hasta nuestros días la confusión ha aumentado en buena medida. Una cuestión más a ser tratada.



### **La música como actividad teándrica**

El segundo elemento del pensamiento musical griego que ha sido asumido por la tradición de la Iglesia es la concepción de la música como una actividad *teándrica*, es decir, como algo que requiere un cierto influjo de la esfera de lo divino sobre el hombre para poder realizarse. El texto a partir del cual deseo abordar esta cuestión también tiene que ver con las Musas, y es el célebre proemio de la *Teogonía* de Hesíodo. Me valgo nuevamente de los comentarios de Carlos Disandro.

Comencemos nuestro canto por las Musas Heliconíadas, que habitan la montaña grande y divina del Helicón. (...) Ellas precisamente enseñaron una vez a Hesíodo un bello canto mientras apacentaba sus ovejas (...). Este mensaje a mí en primer lugar me dirigieron las diosas, las Musas Olímpicas, hijas de Zeus portador de la égida: «¡Pastores del campo, triste oprobio, vientres tan solo! Sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades; y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad.» Así dijeron las hijas bienhabladas del poderoso Zeus. Y me dieron un cetro después de cortar una admirable rama de florido laurel. Infundiéronme voz divina para celebrar el futuro y el pasado y me encargaron alabar con himnos la estirpe de los felices Sempiternos y cantarles siempre a ellas mismas al principio y al final (1-34).

Lo que se relata aquí no es ni más ni menos que un mito acerca del origen de la música. El doctor Disandro lo comenta del siguiente modo:

Hesíodo (es) quien crea el concepto de inspiración, tan vulgarmente usado por nosotros. En el proemio citado narra por primera vez, con un lenguaje absolutamente propio, su vocación de poeta, en la que recibe una revelación de las Musas. Cuando estaba cuidando ovejas al pie del monte Helicón, se le presentaron las Musas, le entregaron una rama de laurel y le ordenaron que cantara un himno a la existencia de los dioses celestiales y todo lo que ha sido, es y será. Precisamente, como signo de que recibe ese poder nuevo, le es entregada la rama de laurel. Entonces él, dirigiéndose a los demás hombres, señala cómo la inspiración que recibe de las musas ha cambiado no sólo su destino personal, porque de pastor de ovejas se ha transformado en poeta de los dioses, sino también las dimensiones de lo humano, porque ha revelado en el hombre una capacidad para recibir la inspiración de las musas, que en el orden divino están encargadas de interpretar el verdadero sentido de toda existencia: divina, cósmica y humana (Humanismo, 2004, pp. 36-37).

El teandrismo es un concepto central en la cosmovisión griega: Las grandes proezas, aquellas que confieren la gloria, son posibles sólo

gracias a la ayuda e intervención de los dioses: en ciertos momentos cruciales, los hombres se ven auxiliados por un poder divino que perfecciona sus esfuerzos naturales, dándole a sus acciones una efectividad sobrehumana. Basta con leer *Ilíada* para encontrar muchos ejemplos de esta "colaboración" entre los dioses y el hombre, tanto en el combate como en las competencias atléticas. En el caso de la música, la intervención divina se hace todavía más necesaria: remito al bello pasaje del *Ion* de Platón en donde Sócrates argumenta que la técnica artística no basta para poder escribir un poema bello a los dioses, sino que esto sólo es posible gracias a la inspiración de las Musas, a una moción divina que toma posesión del alma del poeta hasta el punto en que su obra debe ser atribuida más bien a las deidades que a sí<sup>13</sup>. Por motivos de brevedad, cito solo la conclusión de dicho pasaje:

Con esto, me parece a mí que la divinidad nos muestra claramente, para que no vacilemos más, que todos estos hermosos poemas no son de factura humana ni hechos por los hombres, sino divinos y creados por los dioses, y que los poetas no son otra cosa que intérpretes de los dioses, poseídos cada uno por aquel que los domine (Platón, *Ion*, 534e).

Lo primero que debe señalarse a este respecto es que la intuición de los griegos acerca de la apertura del espíritu humano al

influjo de lo divino no es del todo desacertada: salvando las distancias, la Revelación nos ha dado a conocer el misterio de la gracia, la presencia de Dios habitando en el espíritu del hombre redimido, presencia que de múltiples modos influye en la dimensión operativa del ser humano. ¿Habrá entonces algún vínculo entre la música y la gracia? ¿Se encuentra el canto entre la multiplicidad de actos a los que somos movidos por ella?

Una respuesta completa a estas preguntas sólo puede alcanzarse en el ámbito teológico, por lo que dejaremos el tratamiento detallado de la cuestión para después. De todos modos, deseo recoger de los textos citados algunos elementos que presentan innegables afinidades con la doctrina cristiana.

En primer lugar, la autoría divina de los textos. El primer Platón (o tal vez Sócrates mismo) encontraba una desproporción tal entre la belleza de ciertas poesías y la capacidad artística del ser humano que no dudaba en considerarlas como obra de los dioses. Ahora bien, por la Revelación sabemos que realmente hay textos, entre ellos cantos e himnos, que efectivamente tienen a Dios por autor. El modo en el que se produce esta actividad literaria verdaderamente teándrica difiere muchísimo del que Platón atribuía a la inspiración poética (en el cual el poeta parece no estar en uso

<sup>13</sup> Cf. Platón, *Ion*, 533d-534e.





de sus facultades<sup>14</sup>), pero aun así la similitud existe y debe ser señalada.

El segundo elemento es la finalidad de esta actividad teándrica. Según el comentario de Disandro que venimos siguiendo, tal finalidad no es ni más ni menos que comunicar al hombre la capacidad de interpretar el sentido de la existencia en todos sus órdenes. Ahora bien, semejante aspiración ha sido realmente alcanzada por la Revelación obrada en Jesucristo. Y aquí es donde, entre las riquezas insondables que están contenidas en el Depósito de la Fe, tienen un lugar muy especial los Salmos. En efecto, desde siempre los Santos Padres vieron en los salmos un compendio de toda la Revelación<sup>15</sup>. Recordemos también su enorme diversidad temática: misterios como la creación o el gobierno divino del mundo, la elección del pueblo de Israel y la historia salvífica, las promesas y profecías mesiánicas, la relación del hombre con Dios, con el mundo y de los hombres entre sí, etc. Si la música tenía para los griegos la finalidad de mostrar al ser humano el sentido total del orden cósmico, humano y divino, esta nunca está más cerca de alcanzar dicho fin que cuando los salmos son cantados en el seno de la Iglesia, a la luz del misterio de Cristo.

El tercer elemento es el efecto que tiene este influjo de Dios sobre el alma. Retomo el comentario de

Disandro a la *Teogonía*, que concluye con la siguiente afirmación:

Así, encontramos en cierto modo resuelto el grave problema que preocupará a los pensadores de los siglos siguientes, aun a los pensadores cristianos, a saber: la contemplación de Dios, ¿ocurre por vía de la inteligencia o por vía de la voluntad? ¿Es la inteligencia, en definitiva, la que capta según su modo propio realidad divina? ¿O es el orden de la voluntad, que a través del amor se vincula con el orden divino, y después conoce? Hesíodo, a mi modo de ver, ya ha resuelto esto: A Dios se lo conoce por medio del canto. El canto es el verdadero conocimiento y el verdadero amor, unidos por un acto de inspiración que desciende del orden divino al orden humano, sin separación (Disandro, 2004, p. 38).

Estas palabras podrían parecer exageradas y ciertamente lo serían si se las entendiese en sentido exclusivo. En mi opinión, lo que el autor busca expresar es cómo el conocimiento contemplativo de Dios, fin al cual el hombre está ordenado, es un don que eleva y perfecciona la totalidad del ser de la persona de un modo unitario y unificante. Disandro ve en ello una afinidad tan profunda con el canto que lo lleva a entenderlo como la respuesta propia a ese don. Desarrollemos esta idea: para los griegos, la apertura del espíritu humano al influjo de la divinidad no se reduce a una mera ayuda para cierto tipo de acciones o

<sup>14</sup> Ibid. Véase además *Fedro*, 245a-245b.

<sup>15</sup> Véase por ejemplo la carta de San Atanasio al obispo Marcelino, o la homilía de San Basilio sobre el salmo primero.

un fin particular, sino que abarcaba una gran diversidad de formas y se manifestaba de mil modos en el canto, la danza, la poesía, las acciones heroicas, etc., y se orientaba en última instancia al cumplimiento del designio divino sobre la tierra y a manifestar el sentido total del orden cósmico. Análogamente, la teología enseña que la gracia no se ordena meramente a conferir una perfección en tal o cual potencia, sino que inhiere en el ser mismo del alma, repercute en todo el hombre, comenzando por la inteligencia y la voluntad, pero sin excluir la afectividad e incluso la corporeidad<sup>16</sup>, re-ordenándolo eficaz e íntegramente a su fin último, a saber, la contemplación de la esencia divina. Sólo por poner un ejemplo, al tratar sobre la moralidad de las pasiones, el catecismo enseña:

La perfección moral consiste en que el hombre no sea movido al bien sólo por su voluntad, sino también por su apetito sensible según estas palabras del salmo: «Mi corazón y mi carne gritan de alegría hacia el Dios vivo» (Sal 84,3) (CEC 1770)<sup>17</sup>.

A partir de estos principios, puede vislumbrarse la afinidad del canto con la condición del hombre

elevado por la gracia: por ella el intelecto alcanza un cierto conocimiento de Dios y de él brota un logos. Consecuentemente, la voluntad es movida a amar a ese Dios que conoce como Sumo Bien. Y allí el canto, en tanto *logos amante*, posibilita mediante un acto único y unificador la manifestación de todo lo que acontece en el alma como fruto de esa elevación sobrenatural; a la vez que, como realidad física, logra incorporar a este acto la dimensión corpórea del ser humano.

El canto sagrado cumple además una función ordenadora, terapéutica<sup>18</sup>, ya que no solo brota como consecuencia del influjo de la gracia sobre la persona, sino que además puede suscitar las disposiciones necesarias para recibir este influjo. Un tratamiento pormenorizado de los aspectos antropológicos de la música sagrada demostraría esto con claridad, pero sería demasiado extenso como para incorporar al presente artículo. Aquí bastará señalar, a modo de introducción, sólo algunas ideas centrales: En primer lugar, el canto sacro posibilita a la inteligencia la consideración detenida de la Palabra de Dios, que constituye su esencia. La voluntad interviene no sólo en la decisión de cantar (que ya supone una primera adhesión efectiva a la Palabra creída) sino que se ve informada por diversos afectos auténticamente espirituales, como

<sup>16</sup> Pensemos sino en los cuerpos de los santos que permanecen incorruptos, la veneración que se le debe a las reliquias, etc.

<sup>17</sup> Querría también referir aquí una frase que le escuché al Padre José Luis Torres Pardo, fundador del Instituto Cristo Rey: "Las verdades de la Fe ciertamente deben ser creídas, ¡pero también deben ser verdades amadas, verdades festejadas, verdades cantadas!"

<sup>18</sup> Esta verdad también posee arquetipos mitológicos (Orfeo, que curaba con su música) y bíblicos (David, que cura a Saúl con su arpa en 1Sa 16, 23)



gozo por la salvación obrada en Cristo, esperanza en el auxilio divino, tristeza por el pecado, alabanza de la gloria de Dios, etc. Las emociones, por su parte, reciben el influjo de los antedichos afectos. El cuerpo está evidentemente involucrado, tanto en el sentido del oído como en la acción de cantar. La memoria puede retener con más facilidad los textos sagrados gracias a la melodía.

Que todo esto suceda efectivamente depende de las cualidades musicales de los cantos empleados, y a este respecto, de todas las formas de canto que la Iglesia admite en su liturgia, el canto gregoriano es la que más eficazmente lo consigue; tal es la razón por la cual la Iglesia enseña que *"una composición religiosa será tanto más sagrada y litúrgica cuanto más se acerque en aire, inspiración y sabor a la melodía gregoriana, y será tanto menos digna del templo cuanto más diste de este modelo supremo"* (San Juan Pablo II, 2003; San Pío X, 1903). La explicación de por qué esto es así quedará para futuros artículos.

Resumiendo lo dicho sobre este punto, puede verse que la Iglesia canta porque Dios ha revelado su Palabra también en forma de canto, siendo Él el autor principal de los salmos e himnos que encontramos en la Sagradas Escrituras. En ellos Dios se nos revela de una manera especial, que consecuentemente posibilita un modo nuevo de "apropiarse" vitalmente de las verdades de la Revelación, por medio de la música

sacra, la oración en coro, etc. Así lo ha hecho para que su Palabra se arraigue más fácil y hondamente en la totalidad de nuestro complejo ser. Finalmente, la Iglesia canta porque *ama*, y como dijo San Agustín, *cantare amantis est*<sup>19</sup>.

### La música como acto de culto

El último elemento que quiero rescatar del pensamiento musical griego es la relación entre la música y la religión, especialmente la idea de que aquella efectivamente *re-liga* a los hombres con Dios. Se trataría entonces, como ya nos sugería la etimología de la palabra, de una actividad propia y verdaderamente religiosa, cultural. El texto a partir del cual querría reflexionar sobre esto pertenece a un escrito que tiene poco que ver con nuestro tema: la *Geografía de Estrabón*. En esta monumental obra del s. I a.C., casi como al pasar, el autor afirma lo siguiente:

La música, que incluye la danza, el ritmo y la melodía, por el placer que proporciona y por su intrínseca belleza artística, nos pone en comunicación con lo divino, y esto por la razón que sigue. Se ha dicho, en efecto, con buen criterio, que los hombres alcanzan una más alta cota en la imitación de los dioses cuando hacen el bien a otros, pero sería mejor decir que lo consiguen cuando son felices; y esta felicidad es la alegría y la fiesta,

<sup>19</sup> *"Cantar es propio de los que aman"* (Sermón 336, 1)

el ejercicio de la filosofía y el disfrute de la música. Y si es cierto que hay una perversión de la música cuando los músicos dedican su arte al exclusivo placer sensual, en los banquetes y ante el altar de Dionisos, en la escena de los teatros y en otros lugares semejantes, no debemos por ello denigrar a la música misma; debemos, por el contrario, considerar que la naturaleza de toda nuestra educación tiene su principio en la música. Por esta razón Platón y anteriormente los Pitagóricos llamaron música a la filosofía; según ellos, el universo está constituido de acuerdo con las leyes de la armonía, entendiéndose que toda forma de música es obra de los dioses. Por eso, asimismo, las Musas son diosas, Apolo es su conductor, el Muságeta, y toda obra poética es un himno a los dioses. Y también por este motivo asignan a la música el cuidado de la educación y de la formación del carácter, dado que todo lo que endereza la mente está cerca de los dioses (10.3.9-10).

Este bello pasaje, algo desordenado pero sumamente rico, ofrece muchos elementos a considerar. Comencemos por aquellos que responden más directamente a la cuestión que nos hemos planteado. Para Estrabón, la conveniencia entre la música y el culto religioso es doble: en primer lugar, el geógrafo griego adhiere a la idea de que la música tiene la capacidad de "rectificar" el alma y ser un influjo benéfico en "*la educación y*

*la formación del carácter*"<sup>20</sup>, razón por la cual puede ayudar a que el hombre haga "*el bien a otros*" y de esta forma alcance "*una más alta cota en la imitación de los dioses*". Como se señala en el mismo pasaje, el origen de estas intuiciones puede trazarse al menos hasta Platón y los pitagóricos. Compárese sino lo dicho hasta ahora con aquel conocido fragmento del diálogo platónico *Leyes*, comentado inclusive por los padres de la Iglesia:

Pero los dioses, compadeciéndose del género humano, nacido para el trabajo, han establecido para los hombres los festivales divinos periódicos para el alivio de sus fatigas, y les han dado como compañeros en esas fiestas a las Musas, y a Apolo que las preside, y a Dionisos para que nutriéndose del trato festivo con los dioses, mantengan la rectitud y sean equitativos (Platón, *Leyes*, 653d)<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Según esta corriente de pensamiento, no cualquier música permite alcanzar este fin: el mismo pasaje hace referencia a la perversión del arte musical. Recordemos también las restricciones que Platón sostenía que debían imponerse sobre ciertos modos de expresión musical en *República*, sea en cuanto al contenido (376e-392b), a quién debe interpretarlas según la forma literaria (394d-398b), y hasta a sus cualidades musicales como la melodía (398c-399c), la instrumentación (399c-399e) y el ritmo (399e-403b). La Iglesia también ha asumido restricciones análogas, que trataré cuando hablemos de *cómo* es que ella canta.

<sup>21</sup> Tomo la traducción de: Josef Pieper. (1979). *Ocio y culto*. Madrid: RIALP, que no solo parece ser más precisa que la edición de la editorial Gredos, sino que además es la



Pero la segunda razón, aún más importante, es que la belleza de la música eleva al hombre al "contacto con lo divino" suscitando en él una alegría análoga a la de los dioses. Una breve nota filológica como para confirmar aún más esta idea: los términos que emplea Estrabón para referirse al gozo producido por la música, traducidos en este pasaje por "alegría" y "fiesta" (*jairein* y *eortazein*) tenían en esa época, según afirma el célebre diccionario teológico Kittel, un matiz religioso: el término *χαρά* se refiere a la alegría propia de las fiestas religiosas, y el verbo *ἐορτάζω* a la acción de celebrar un festival religioso. Para el griego, la belleza del culto religioso, del cual la música es una parte central, suscita una alegría única que pone al hombre en contacto con lo divino; lo asemeja a los dioses, lo hace participar de su bienaventuranza.

¿Ha asumido la Iglesia estas ideas? En mi opinión, creo que en buena parte. En cuanto a la música como parte integral del culto, ya el Concilio Vaticano II afirmó que el canto gregoriano "constituye una parte necesaria o integral de la Liturgia solemne", razón por la cual "sobresale entre las demás expresiones artísticas" (SC 112). Esto debe ser enfatizado: en tanto que la arquitectura, la orfebrería, la escultura, etc., y demás formas de artesagrado ciertamente desempeñan un rol sumamente importante en el

---

que mejor expresa los matices que deseo rescatar.

culto, solamente la música forma parte intrínseca de la liturgia del rito romano<sup>22</sup>. En el *usus antiquior*, la Misa solemne o cantada exigía por rúbrica que ciertas oraciones se cantaran con melodías determinadas. Si bien las rúbricas de la forma ordinaria no imponen estricta obligatoriedad de cantar ninguna de las partes de la Misa<sup>23</sup>, no son pocas en las que el canto es el modo propuesto como ideal u óptimo de realizarlas<sup>24</sup>. Algunos de estos textos fueron cantados desde sus orígenes, como los cantos procesionales, el himno Gloria, el salmo responsorial, el Aleluya, el Sanctus con su prefacio, las secuencias, etc., y, en mi opinión, no pocos de ellos "reclaman" ser cantados por su misma naturaleza, forma y contenido, costando mucho más "hacerlos oración" cuando son meramente recitados; pienso por ejemplo en el Sanctus, el Pregón Pascual, etc.

Pero la analogía más importante entre el pensamiento griego y el cristiano se da entre la idea griega de que la música nos pone en contacto con lo divino porque de algún modo proviene de los dioses y nos asemeja a ellos, y el principio teológico según el cual la liturgia terrena es participación de la

---

<sup>22</sup> Análogamente a lo que sucede con la iconografía en oriente.

<sup>23</sup> La Instrucción General del Misal Romano se limita a afirmar que "se debe procurar que no falte el canto de los ministros y del pueblo en las celebraciones que tienen lugar los domingos y fiestas de precepto" (IGMR 40).

<sup>24</sup> Véanse por ejemplo los números 52, 53, 62, 74, 79 de la citada instrucción.

liturgia celestial. Se trata de un principio importantísimo de la teología de la liturgia, el cual habría que desarrollar más ampliamente en otro lugar. Veamos, solo por poner un ejemplo, el siguiente fragmento de la encíclica *Mediator Dei* de Pío XII, citado por el Concilio Vaticano II:

El Sumo Sacerdote de la nueva y eterna Alianza, Cristo Jesús, al tomar la naturaleza humana, introdujo en este exilio terrestre aquel himno que se canta perpetuamente en las moradas celestiales. El mismo une a Sí la comunidad entera de los hombres y la asocia al canto de este divino himno de alabanza (MD 179; SC 83).

Este pasaje, que introduce la sección de *Sacrosanctum Concilium* dedicada al Oficio Divino, expresa de manera muy viva el principio teológico al que nos referimos. Lo que los griegos se imaginaban con respecto a sus festividades religiosas, que tenían por compañeros en ellas a Apolo y a las Musas, que por ellas participaban de algún modo en la alegría del Olimpo, que esto los asemejaba a los dioses y rectificaba sus almas, etc., se cumple cabalmente en cada Misa, donde tenemos por Sumo Sacerdote a Nuestro Señor Jesucristo, por compañeros a los ángeles y a los santos, donde participamos de la alabanza y la alegría del Cielo, donde recibimos la gracia que auténticamente nos deifica. Y así, la Iglesia canta porque en el Cielo se canta, porque Dios ha dispuesto que la humanidad redimida tomara parte

en ese canto ya desde este mundo, enviándonos como Salvador al verdadero Muságeta<sup>25</sup>, al Orfeo triunfante<sup>26</sup>, por quien se hizo realidad aquello que ni los mitos se atrevieron a imaginar. Como le dijera a Marechal el centauro, luego de negarse a entonar los cantos antiguos:

Ya es mediodía y sobran  
las cuerdas matinales.

Bajada de los cielos  
y vestida de carne  
la Música en persona  
visitó a los mortales,  
para entonar el himno  
que rompe toda cárcel  
y apura los delfines  
de Arión el navegante.

Si bien tañía Orfeo,  
cuando por escucharle  
bajaban de sus grutas  
rayados animales,  
¡no hay tierra que desoiga  
ni cielos que no alaben  
al Tañedor que pisa  
las aguas sin mojarse!

<sup>25</sup> Entre las figuras paganas con que los primeros cristianos representaban a Jesucristo en los tiempos de persecución, se encontraba la de Apolo. Cf. Plazaola, J. (1999). *Historia del Arte Cristiano*. Madrid: BAC.

<sup>26</sup> Poeta y músico de la mitología griega cuya música tenía poderes curativos. Al morir su esposa Eurídice, bajó al infierno para rescatarla, pero fracasó. Los primeros cristianos lo relacionaron con Jesucristo rápidamente: su imagen también se usaba para representar al Señor en las catacumbas cristianas, e incluso algunos Padres de la Iglesia han hecho referencias a él (Basurco, 1966, pp. 53-54).



### Fuentes

- Hesíodo. (1978). *Teogonía*. Madrid: Gredos.
- Platón. (1998). *Diálogos*. Madrid: Gredos.
- Estrabón. (2008). *Geografía. Libros VIII-X*. Madrid: Gredos.

### Bibliografía

- AA.VV. (2008). *The Cambridge History of Western Music Theory*. London: Oxford University Press.
- Barker, A. (1984). *Ancient Greek Musical Writings*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Basurco, J. (1966). *El canto cristiano en la tradición primitiva*. Madrid: Ediciones Marova.
- Disandro, C. A. (2004). *Humanismo*. La Plata: Fundación Decus.
- Juan Pablo II. (2003). Quirógrafo del Sumo Pontífice Juan Pablo ii en el centenario del motu proprio "tra le sollicitudini". Ciudad del Vaticano: Editrice Vaticana.
- Jungmann, J. (1951). *The Mass of the Roman Rite*. Notre Dame, Indiana: Ave María Press.
- McKinnon, J. (1965). The meaning of the patristic polemic against musical instruments. *Current Musicology* N°1.
- McKinnon, J. (1987). *Music in early Christian literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Napoli, J.T. (2000). De Musas y Museos. *Revista Museo* N°14.

Otto, W. (1981). *Las musas. El origen divinodel canto y del mito*. Buenos Aires: Club de Lectores.

Pablo VI. (1965). *Musicam Sacram*. Ciudad del Vaticano: Editrice Vaticana.

Pío X. (1903). *Tra le Sollicitudini*. Ciudad del Vaticano: Editrice Vaticana.

Rodis-Lewis, G. (1983). *Platon, les muses et le Beau*. Disponible en: [http://www.persee.fr/doc/bude\\_0004-5527\\_1983\\_num\\_1\\_3\\_1199](http://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1983_num_1_3_1199)

West, M. L. (1992). *Ancient Greek Music*. New York: Oxford University Press.