

**LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA EN LA LITURGIA: UN ACERCAMIENTO
DESDE EL PAPA EMÉRITO BENEDICTO XVI.**

ESTUDIANTE:

DIEGO KAROL TIMARÁN ARTEAGA

TUTOR:

LUZ DARY GÓMEZ ZULUAGA

Requisito para obtener el título en:

TEOLOGÍA

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA CATÓLICA DEL NORTE

UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ORIENTE

2021

**LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA EN LA LITURGIA: UN ACERCAMIENTO
DESDE EL PAPA EMÉRITO BENEDICTO XVI.**

ESTUDIANTE:

DIEGO KAROL TIMARÁN ARTEAGA

TUTOR:

Luz Dary Gómez Zuluaga

Requisito para obtener el título en:

TEOLOGÍA

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA CATÓLICA DEL NORTE

UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ORIENTE

2021

Contenido

INTRODUCCIÓN.....	4
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA/PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	4
2. JUSTIFICACIÓN	5
3. OBJETIVOS.....	6
3.1 General.....	6
3.2 Específicos.....	7
4. METODOLOGÍA	7
5. Capítulo 1: FUNDAMENTOS GENERALES DE LA MÚSICA SAGRADA	8
5.1 Introducción.....	8
5.2 Algunos elementos fenomenológicos de la revelación y la música sagrada	8
5.4 Algunos elementos de la historia de la música litúrgica en la Iglesia	13
5.5 Fundamento cosmológico de la música en la liturgia.....	21
5.6 Fundamento antropológico de la música en la liturgia	27
5.7 Fundamento estético de la música en la liturgia	29
6. Capítulo 2: FUNDAMENTOS DE TEOLOGÍA DE LA MÚSICA SAGRADA	33
6.1 La Constitución “Sacrosanctum Concilium”, del Concilio Vaticano II	33
6.2 Fundamentos bíblicos de la música en la liturgia	38
6.3 Fundamento teológico de la música en la liturgia	42
6.4 Fundamento litúrgico de la música sagrada	44
7. Capítulo 3: INTERPRETACIÓN PASTORAL DE LA MÚSICA SAGRADA.....	50
7.1 Introducción.....	50
7.2 ¿Qué se entiende por interpretación pastoral?	51
7.3 La tarea de la música sagrada en el culto	52
7.4 Pueblo de Dios: Intérpretes y comunidad	55
CONCLUSIONES	60
REFERENCIAS.....	62

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de grado investiga los aportes que ha realizado el teólogo Joseph Ratzinger-Benedicto XVI a la reflexión sobre la música sagrada en la liturgia. Para ello se ha considerado proceder metódicamente por vía de indagación bibliográfica, análisis de los datos y de interpretación. Esto convierte al método seguido en una hermenéutica que analiza textos y se pregunta por los fundamentos teológicos de la música en la liturgia. Para lograr esto, ha considerado la pregunta: ¿Cuál es la propuesta del papa emérito y teólogo J. Ratzinger-Benedicto XVI acerca de la importancia de la Música en la liturgia de nuestros tiempos?

El primer capítulo indaga en los fundamentos generales de la revelación y su vínculo intrínseco con la música sagrada; algunos elementos fenomenológicos, antropológicos, estéticos e históricos que representa el indagar en el teólogo en cuestión; el segundo capítulo se dedicó a establecer los fundamentos de la música sagrada en la liturgia a la luz de la teología de Joseph Ratzinger; por último, el tercer capítulo, presenta una interpretación teórica de donde se desprenden algunos lineamientos a modo de conclusión sobre el “deber ser” de la liturgia. Se trata de las implicaciones de la tarea de la música que opera en la liturgia; el lugar y servicio de la comunidad y del coro; el servicio y los servidores de la música dentro de la acción litúrgica.

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA/PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

Uno de los acontecimientos de gran importancia en la liturgia es el arte; el símbolo que lleva a vivir una experiencia más personal y trascendental con el misterio de Cristo. Dentro de la infinidad de arte que posee la liturgia, se encuentra la Música como elemento esencial que ha

estado presente en toda la revelación desde el Antiguo Testamento hasta el presente. Hoy en día la música sigue teniendo una función importante en la celebración de eclesial de la liturgia.

Uno de los Papas y teólogos que se ha preocupado y ha escrito sobre el tema, ha sido el Papa emérito J. Ratzinger-Benedicto XVI, para quien es necesario entender el valor principal de la música dentro de la liturgia y darle el lugar que le corresponde ya que después del Concilio Vaticano II por algunas interpretaciones erradas de lo que proponía, especialmente en lo referido a la inculturación, donde se integran otros aspectos musicales con relación a las culturas de los pueblos, se han llevado diversas interpretaciones y polémicas muchas de las cuales no dinamizan la sacralidad de este arte sino que lo desligan de la esencia de lo sagrado.

La propuesta del Papa Emérito, si bien es interesante y necesaria para toda la liturgia de iglesia que lleva a la contemplación del misterio de Cristo, no se conoce mucho de ella, ya sea por la falta de catequesis en las diferentes comunidades, por falta de conocimiento del tema, o simplemente porque se ha dejado a la música como un aspecto secundario dentro de la liturgia. Es necesario pues rescatar la riqueza doctrinal de la música en la liturgia del siglo XXI y para ello lo hacemos desde un pensador que ha dedicado desde sus primeros años de estudios teológicos, un lugar importante a este tema.

2. JUSTIFICACIÓN

El canto celebrativo de la Pascua marcaba la importancia de la presencia de Dios en el pueblo hebreo, esta misma importancia pasó a la liturgia de la Iglesia a tal punto que ya desde el principio se celebraba la liturgia de la Cena del Señor, incluyendo cantos salmódicos y un modo propio de musicalizarlos: “después de cantar los salmos, salieron al monte de los Olivos” (Mt, 26,30). Los santos Padres de la Iglesia y la mayoría de los pontífices comenzando por Gregorio

el grande, resaltaron el valor de la música en la liturgia y a través de los siglos han ido preservando y fortaleciendo este maravilloso tesoro de gran valor.

La importancia de este tema radica, de una manera especial, en las celebraciones litúrgicas donde se ignora el elemento musical trasladándolo a un lugar secundario como simple accesorio. Desde el Concilio Vaticano II ha habido numerosas interpretaciones en la renovación de música sagrada lo que ha llevado a numerosas contradicciones en las diversas culturas que cada pueblo posee. Sin embargo, el magisterio siente una preocupación por ello, preocupación que en muchas comunidades no se da a conocer. El Papa emérito Benedicto XVI, ha querido recuperar y reintroducir la riqueza musical de la liturgia como forma especial de adoración, glorificación a Dios y celebración comunitaria rescatando con la música, algo esencial de la celebración eclesial.

3. OBJETIVOS

3.1 General

Profundizar la relevancia de la música litúrgica, para la Iglesia Católica, mediante la propuesta y planteamientos del teólogo y Papa emérito J. Ratzinger-Benedicto XVI, sobre la música en la liturgia.

3.2 Específicos

Comprender la importancia de la música como parte integral y liberadora del ser humano, la cual permite un desarrollo cognitivo, emocional, y espiritual en la persona ya sea como intérprete o receptor, mediante las consideraciones sobre los fundamentos generales y teológicos del pensar musical de autor alemán.

Indagar sobre la evolución de la música litúrgica a través del tiempo en la Iglesia Católica en su relación con la revelación en la historia.

Presentar la propuesta litúrgica de la Música que realiza el Papa emérito a diferentes comunidades eclesiales para que tomen sentido y conciencia del verdadero signo de comunión que presenta lo musical en la Iglesia.

4. METODOLOGÍA

La metodología de investigación se da en un enfoque Cualitativo. Se trata de una investigación de tipo hermenéutico de textos bibliográficos del autor en cuestión y de otros que lo comentan, además de otras fuentes que enriquecen el estudio del tema y la reflexión general. Este método implica el indagar bibliográfico, el análisis de los datos y la interpretación organizada de los mismos. Para A. Parra (2000), la teología se encuentra también dentro de las ciencias del espíritu y como tal requiere de la hermenéutica sobre la fe viviente de la Iglesia y la revelación de Dios. Este movimiento exige de la interioridad y de la posibilidad de expresión y comunicación de Dios mismo al ser humano.

LA IMPORTANCIA DE LA MÚSICA EN LA LITURGIA: UN ACERCAMIENTO DESDE EL PAPA EMÉRITO BENEDICTO XVI.

5. Capítulo 1: FUNDAMENTOS GENERALES DE LA MÚSICA SAGRADA

5.1 Introducción

Los fundamentos generales en el caso de los aportes de la música a la liturgia, en el trabajo de J. Ratzinger, consisten en entresacar los aspectos claves de su forma de pensar, que a juicio del presente trabajo se hacen relevantes para la hermenéutica del discurso; aquellas bases que detonan otros esquemas de reflexión y que estructuran o dan consistencia al sistema que se pretende comprender. Por esta razón, el presente capítulo desglosa la investigación, como respuesta metodológica, del presupuesto de la revelación y lo lleva a otras temáticas intrínsecamente relacionadas entre ella y la música sagrada (cristología, cosmología, historia, antropología, estética).

5.2 Algunos elementos fenomenológicos de la revelación y la música sagrada

Para J. Ratzinger (2014), y en el contexto de las discusiones del Concilio Vaticano II, la revelación es una fuente de donde dimana los ríos de la Escritura y de la Tradición de ahí surgirá la propuesta que veremos en todo el recorrido de este trabajo y con esta etapa crucial del vaticano II se irán forjando nuevas y valiosas reflexiones en torno a las diversas discusiones en cuanto a la relación liturgia- música sagrada.

“Escritura y tradición no son las fuentes de la revelación, sino que la revelación, el hablar y desvelarse a sí mismo por parte de Dios, es el *unus Fons* del que brotan los dos *rivuli* de Escritura y tradición: esta es la verdadera forma de expresarlo” (p. 117).

De esta manera, expresa la relación que debe la Escritura y la Tradición al darse de Dios mismo como revelación. Este concepto no solo se muestra central en la comprensión del misterio de Dios sino, también, de la historia. Las formas históricas del hablar y del actuar de Dios adquieren sentido desde Dios que se muestra. Por ello dirá que, “la revelación no es una realidad de segundo orden [...] sino que es el hablar y actuar mismo de Dios que precede a todas las versiones históricas de ese hablar” (Ratzinger, 2014, 118).

El suceder histórico del misterio de Dios es uno de los asuntos vitales de J. Ratzinger, tanto así que sus estudios de formación teológica anteriores al Vaticano II ya estaban enmarcados en esas temáticas: es el caso de su tesis de habilitación de 1955, titulada “Revelación e historia de la salvación en Buenaventura”; corregida en 1959 como “La teología de la historia de san Buenaventura”; y, publicada en un conjunto de textos sobre san Buenaventura titulado *Comprensión de la revelación y teología de la historia de san Buenaventura* en el año 2013. Su concepto de revelación deriva en una visión de la historia y las formas en que Dios se expresa a sí mismo en ella. Por este motivo, el concepto teológico de revelación es estrictamente un concepto existencial, lo mismo que para san Buenaventura la Trinidad es comprendida en cuanto experiencia y vivencia humana del misterio de Dios (Ratzinger, 2013).

Pero no se trata de una visión abstracta de la historia y de la existencia en tanto conjunto de experiencias y vivencias, sino que estas concepciones adquieren total volumen en la persona de Jesucristo. Para J. Ratzinger (2014), no se puede comprender la revelación si no es a la luz de Jesucristo, *Logos* encarnado. Por su parte, para P. Blanco (2012), la cristología de J. Ratzinger se convierte en la clave tonal de la teología de la revelación, de la historia de la salvación y de la antropología. Ratzinger presentaría una cristología integradora “«cristología espiritual», en la que se unen ontología y soteriología, teología de la cruz y de la encarnación, cristología,

neumatología y eclesiología” (Blanco, 2012, p. 275). En Jesucristo sucede la revelación plena de Dios. Esta forma de expresarlo condensa lo dicho sobre la revelación en la historia y en la existencia humana. En este mismo horizonte es fundamental dilucidar la obra litúrgica, pues ella compone, junto a Cristo, la Escritura, la Iglesia y María, el centro del pensamiento teológico de dicho autor alemán:

En este sentido podemos decir que constituye un núcleo principal. Al estar Cristo presente en la Palabra y en los sacramentos (en especial, en la Eucaristía), el teólogo alemán presta especial atención a la liturgia y a la Escritura. Una parte importante de sus desarrollos irán en esta línea. Pero además quiere resaltar el vínculo existente entre Cristo y la Iglesia, y entre esta y María (Blanco, 2012, p.275).

No se puede separar la liturgia del acontecimiento de Cristo puesto que su presencia es real en la celebración de la Palabra y en la sacramentalidad, ni tampoco del concepto de revelación, puesto que sigue su misma dinámica. Según P. Blanco (2012), para J. Ratzinger, “la liturgia surge del mismo Dios, pero se hace asequible a la humanidad, integrándose en la historia y en el mundo. Constituye así también el centro de la creación y del universo” (p. 278). Se puede notar aquí que, *Logos* y belleza no se pueden separar en esta visión integradora de clave cristológica (Blanco, 2012).

Es en esta estructura de categoría teológicas donde se inscribe el problema de la música sagrada en general y de la música en la liturgia en particular. J. Ratzinger, desde niño, desarrolló un gusto, a la par, por el arte y por la razón. Encontró que ambas hacían parte esencial del misterio divino y, por lo tanto, del oficio de la teología:

Se ha mostrado siempre como un enamorado de la belleza. El arte y la belleza son otros puntos de partida de su pensamiento, también por motivos biográficos. Sus «tres grandes maestros» – Agustín, Tomás, Buenaventura– tenían en gran consideración la dimensión estética. Un teólogo sin sensibilidad por el arte y la belleza –añadía Ratzinger– puede resultar peligroso. Para él, el *pulchrum* nunca será un «transcendental olvidado». Desde su más tierna infancia, se acercó a la música y al arte, también como fuente de conocimiento. (Blanco, 2012, p. 288-289).

Esta relación del arte, y en él, de la música sagrada, con la teología, no es superficial. Por el contrario, se nutre en el misterio del *Logos* encarnado. En el mismo, Ratzinger (2012c), dirá que:

“la fe proviene de la escucha de la Palabra de Dios. Pero cuando la Palabra de Dios es traducida en palabra humana queda un excedente de algo no dicho e inefable que nos invita al silencio, un silencio que al final cambia lo inefable en canto y pide ayuda también a las voces del cosmos” (Ratzinger, 2012c, p.219).

Se trata de un escuchar capaz de anticipar el misterio, y propiamente, capaz de cantar la “plenitud total del *Logos*” (Ibid.). No hay que mal interpretar este rol del *Logos* con relación a la música sagrada, imaginando que se trata de una música racionalista y abstracta. Como ya se ha venido diciendo, la música se describe con relación al proceso histórico y existencial de la revelación. Por ello, “este criterio intrínseco de la música conforme al *Logos* no debe perder contacto con la realidad concreta: la música debe, aquí y ahora, en este tiempo y en este lugar, guiar a los hombres como orantes a la comunión con Cristo” (Ratzinger, 2012c, p. 420).

Este apartado ha reflexionado sobre la manera en que aparece o se da el fenómeno de la revelación y la música sagrada y cómo este fenómeno responde a varios elementos intrínsecos del asunto de la revelación: Ontología, Historia, Existencia, Cristo, Palabra de Dios, Logos, Iglesia, Liturgia y Música. Hay una especie de arco tensado entre el problema de la realidad y el asunto de la música. Al respecto es muy llamativo que quienes han teorizado en occidente acerca del aparecer o manifestarse de la realidad (fenómeno y fenomenología), se han visto llevados a reflexionar la música. A juicio de E. Lippman (1992), E. Husserl construyó, junto a su fenomenología general, una fenomenología de la música: “una de las investigaciones de Husserl, *Discursos Sobre la Fenomenología de la Conciencia Interna del Tiempo*, en la que trata un tema de central importancia para la fenomenología en general, es tan esencial para el examen

fenomenológico de la música que puede considerarse como el germen de esta especialización” (p. 3). El mismo autor afirmará que se debe, a que en la conciencia aparece también el problema de la sucesión del tiempo y de la vivencia de la temporalidad al modo como lo habría previsto san Agustín en sus *Confesiones*: “Un examen de la constitución temporal de una melodía y un tono se convierten pues en una ponderación sobre el flujo absoluto de la conciencia” (p. 5).

Para E. Lippman (1992), la música ofreció a la fenomenología el concepto de forma, pero una forma en sentido de un “arte basado en la sucesión temporal” (p. 5); no una forma como idea fija, sino como desarrollo y proceso temporal. Es por esto por lo que, la fenomenología también considera el flujo de la realidad, de la vivencia y de la captación de la conciencia. Para el mismo Lippman (1992), A. Schutz (siguiendo a Husserl), afirmará que en la experiencia de la música está involucrada “la existencia de algún sistema de referencia a disposición del oyente, pues es la única manera de habilitar la intuición y la anticipación” (p. 6). Es decir, que no es posible desvincular el problema del flujo de la realidad, del problema de la música en tanto que en ella sucede un modo de la intuición y la anticipación. Ahora bien, este asunto no es nuevo. Los Padres de la Iglesia ya reflexionaban un modo de vivencia tal en el que fuera posible anticipar en la realidad humana el misterio de Dios. Este es un tema favorito en san Agustín de Hipona en su concepción de la música y del tiempo.

Por su parte, J. Ratzinger también se suma a estas comprensiones de lo musical y de la vivencia puesto que, no solamente emplea la categoría de anticipación, sino también, porque la recibe de los Padres por medio de san Buenaventura. No se afirma que J. Ratzinger siga una fenomenología propiamente al estilo de Husserl, ni que entienda la anticipación en el mismo sentido o que elabore una fenomenología, sino que, es posible hablar de algunos elementos fenomenológicos correlativos a la revelación y a la música, a partir de su pensamiento cristiano;

además, que estos elementos contemplan un sentido cristiano de temporalidad y de anticipación: lo que se anticipa es más que la realidad, es el Cristo total. Es lo que se pregunta y de lo cual la música participa: “en la liturgia él anticipa ya continuamente su venida prometida: la liturgia es parusía anticipada” (Ratzinger, 2012c, p. 411).

Por ello mismo, por Cristo vivido y anticipado, es posible llamarle a algún tipo de música sagrada como música litúrgica: música referida a la celebración del misterio de Cristo.

Interpretando el Concilio Vaticano II, dirá que:

El concepto de misterio, en la fe cristiana, es inseparable del de *Logos*. Los misterios cristianos -a diferencia de muchos cultos místéricos paganos- son misterios del *Logos*. Van más allá de la razón humana, pero no conducen hacia la ausencia de forma de la ebriedad ni hacia la disolución de la razón en un cosmos entendido como irracional; conducen, por el contrario, hacia el *Logos*, es decir, hacia la razón creadora en la que se basa el sentido de todas las cosas. De ahí deriva la sobriedad fundamental, la referencia a la razón y el carácter verbal de la liturgia. Con ello se vincula el segundo elemento: el *Logos* se ha hecho carne dentro de la historia; por tanto, la orientación según el *Logos* siempre es también para los cristianos una orientación según el origen histórico de la fe, según la palabra bíblica y su desarrollo normativo en la Iglesia de los Padres (Ratzinger, 2012c, p. 417-418).

Se trata, en suma, del darse de Dios a la historia. El carácter histórico de la revelación recalca el valor de la experiencia. En ello, la experiencia de la comunidad que celebra esta siempre referida al misterio de Cristo en el tiempo. La música en la liturgia puede ayudar a que el ser humano ingrese en la vivencia del misterio, anticipe el misterio y lo viva en la Iglesia. Así se configuran unos elementos propios del manifestarse (del fenómeno o aparecer) de la revelación en el tiempo y de su vínculo con el carácter sagrado y litúrgico de la música. En todo caso es una música que permanece abierta al misterio de Dios, a su vivencia en el tiempo y en la comunidad.

5.3 Algunos elementos de la historia de la música litúrgica en la Iglesia

La música y su crecimiento en la Iglesia se deben entender con relación a un poder específico que tiene la Iglesia, un *Plus* para interpretar la revelación y prolongar su comprensión. J. Ratzinger (2014), hablando de la revelación divina y su relación con la Escritura y la Tradición, dirá que la revelación como “organismo vivo de la Palabra de Dios” (p. 125), no se detiene en una intelección biblicista ni historicista, sino que se deja discernir e interpretar por la Iglesia. Por esta razón se justifica un *plus* que hace que la Iglesia reorganice los sacramentos, dictamine sobre el canon bíblico, en suma, que acoja el *tradere*-Tradición (p. 122). Es en esta capacidad de crecer en la comprensión del misterio en donde es fundamental enmarcar el tema de la música litúrgica en la Iglesia puesto que la música no puede separarse ni del *Logos* revelado ni de su proceso en la historia:

Una música que deba servir a la liturgia cristiana debe corresponder al *Logos* y, más en concreto, debe estar en una correlación significativa con la palabra en la que el *Logos* se ha expresado. No puede, ni siquiera como música instrumental, separarse de la orientación interior de esta palabra que abre un espacio infinito, pero traza también líneas de distinción [...] debe ser distinta de una música que tenga como objetivo llevar al éxtasis rítmico, al aturdimiento ebrio, a la excitación sensual, a la disolución del yo en el nirvana, por mencionar solo algunas actitudes posibles (Ratzinger, 2012c, p. 419-420).

El esfuerzo por pensar la música sagrada con relación a la liturgia implicó para el cristianismo naciente hacer distinciones, diferenciaciones. Por ejemplo, saber diferenciar lo propio de la música ritual de las religiones de la época en que nace el cristianismo, y la música en el cristianismo como tal. Para J. Ratzinger (2012e), los Padres de la Iglesia buscaron reinterpretar el sentido de la salmodia hebrea: “La Iglesia ve también en Cristo, verdadero David, al verdadero autor de los salmos y retoma así el libro de las oraciones y de los cantos de la Antigua Alianza, con una nueva hermenéutica, precisamente como su libro litúrgico propio” (Ratzinger, 2012e, p. 450); y, diferenciarse de la música extática: en cuanto que la música cristiana busca representar al *Logos*. Sin embargo, el cristianismo de los primeros siglos se ve seducido rápidamente por la música helenista, de tal manera que fue incorporando nuevas

formas: “en la medida en que el desarrollo de cantos artísticos se alejó del mundo semítico se produjo una helenización aguda en el cristianismo, es decir, un alejamiento de su propia esencia como cultura y fe” (Ratzinger 2012e). Pero dado que ocurrió esta fascinación por la música y poética helenista, los primeros cristianos tuvieron que reaccionar fuertemente contra dichas novedades y establecer el canon del salterio como tesoro propio de la fe cristiana. La música nueva helénica y el gnosticismo se fueron fundiendo entre sí: “por este motivo, la innovación poética y musical fue muy pronto rigurosamente rechazada por parte de la Iglesia y la música sagrada se redujo al salterio” (p. 450).

Ahora bien, para Ratzinger (2011) “El salterio comenzó a ser considerado tesoro del cristianismo naciente y como reacción a los movimientos heréticos. Se tenía la teología de los salmos como “suficiente” y como “criterio de contenido”; además, ofrecía un modo propio de hacer música para cantar o recitar los salmos”. La Iglesia asume esa forma musical. De esta manera, el salterio ofreció el canon del canto y, a la vez, de la música primitiva cristiana: “esta limitación del canto litúrgico, que se afirma progresivamente a partir del siglo II, encontró su expresión canónica en el canon 59 del Sínodo de Laodicea (364) que prohíbe usar en la liturgia «composiciones poéticas privadas de salmos y escritos no canónicos»” (Ratzinger, 2012e, p. 450).

Parece que los inicios de la música y del canto en la liturgia eclesial primitiva fueron controvertidos: por un lado, una reducción al contenido y forma y del salterio, y, por otro lado, buscar innovar con nuevas formas musicales helenistas. Sin embargo, a juicio de J. Ratzinger (2012e), este momento histórico en que la Iglesia se restringió al salterio y evitó otras novedades, fue necesario: “este proceso era indispensable para que la Iglesia pudiera consolidar la propia identidad cultural y, con ella, la identidad en la fe. Solo así pudo convertirse en una fuente nueva

de creatividad cultural” (Ratzinger, 2012e, p. 451). De esta forma afianzó su identidad (una nueva hermenéutica para la salmodia, y el canon de los salmos e himnos bíblicos), para luego, en el siglo III, bajo el influjo que recibió en Alejandría, poder dar crecimiento a una música con renovado interés y creatividad. Primero afianzó su identidad y luego se abrió a la novedad cultural:

En el siglo III, en Alejandría, retomó empuje con fuerzas renovadas dándonos luego toda la grandiosa inspiración cultural que brotó de la fe cristiana en todos los siglos posteriores. La fe de la Iglesia, precisamente en el ámbito de la música, se ha hecho mucho más creativa que cualquier otro ambiente cultural y esto, no en última instancia, porque su expresión artística se ha medido constantemente sobre las indicaciones bíblicas aprendiendo, en el transcurso de los tiempos, a penetrar su íntima riqueza (Ratzinger, 2012e, p. 451).

Estos esbozos históricos permiten dilucidar que el cristianismo naciente sufrió tensiones a la hora de preguntarse si la música y el canto hacían parte de la liturgia y cómo hacerlo. Es la pregunta que siempre se ha suscitado: ¿La música es esencial a la liturgia cristiana?, ¿qué se debe cantar o qué debe sonar en la liturgia?, ¿cómo proceder? Son preguntas constantes en la historia de la liturgia cristiana. De todas maneras, la postura a favor de la música o en contra o a favor de un tipo de música o en contra no es tan sencilla de proponer. Esto se debe, como se verá más adelante, a que la misma Sagrada Escritura tiene sus formas musicales y propone ciertos instrumentos; además, el mismo Nuevo Testamento fue incorporando himnos de la época dentro de las epístolas y Evangelios, y los fue leyendo a la luz de Cristo. El caso es que, si bien no hay una esencialidad con relación a la música en la liturgia, si hay, como lo dirá el Vaticano II, una necesidad y una integralidad de una en la otra. Pero lo que sí es claro es que la revelación escrita en los dos Testamentos sí halla una relación esencial entre el misterio de Dios y la expresión musical y de la voz. Al respecto, como lo muestra G. Calderón Núñez (2009), la Sagrada Escritura lee himnos del entorno de Israel y los interpreta desde su propia fe: por ejemplo, la

poesía ugarítica (temas, ritmo y métrica) en algunos pasajes del Antiguo Testamento; o la relación entre los himnos cosmológicos a Baal y su transposición como títulos de Yahvé.

Hasta este punto, en lo que se viene diciendo es: a) que en el campo de la Sagrada Escritura ha habido un auténtico encuentro cultural (poético y musical) entre los pueblos del entorno de Israel y la visión hebrea de Dios, y que esto aplica también para el cristianismo naciente; y, b) que en los primeros siglos del cristianismo no fue fácil depurar el papel de la música y del canto en la vida de la fe. Sin embargo, estos procesos históricos han devenido en situaciones favorables para la riqueza cultural de la música en el cristianismo. Ahora bien, esta situación un poco ambigua ha pervivido en la historia de la Iglesia. J. Ratzinger (2012a), afirma que, aunque “la Iglesia canta desde los tiempos de Jesús y de los apóstoles que participaron en el canto de la Sinagoga” (Ratzinger, 2012a, p. 379), y que la cuestión del canto *estaba y está en principio resuelta*, no obstante “ha habido importantes voces contrarias que, aunque no queriendo excluir del todo el canto, le ha impuesto límites rígidos porque su idea de la esencia del cristianismo dejaba una dotación de sentido muy restringida al canto sagrado” (Idem.).

En esta línea de las voces que ponen límites a la música y al canto, se ubica san Jerónimo, el papa Gregorio Magno, el *Decreto* Graciano y santo Tomás de Aquino. Estas voces de autoridad en la historia eclesial hacen que sea difícil tratar de forma unilateral el sentido y uso de la música en la liturgia. Y esto es así, a pesar de lo que ya se dijo acerca de que Jesús y los apóstoles cantaban en la Sinagoga y legaron al cristianismo esas formas. “Jerónimo, a propósito de las palabras de la carta a los Efesios, según las cuales los cristianos deberían cantar y salmodiar a Dios en sus corazones (5, 19)” (Ratzinger, 2012a, p. 379), habría legado a la historia de la Iglesia una actitud ascética frente a la música sagrada. Invitaba a los jóvenes a cantar a Dios

con el corazón y a no refinar sus voces y gargantas para que la liturgia no pareciera un canto del teatro (Idem.).

Esta prevención es leída por el papa Gregorio Magno, para quien, y bajo anatema, “los clérigos, a partir de la ordenación diaconal, no podían ya realizar las veces de cantores para no sustraerse a su tarea propia” (Ratzinger, 2012a, p. 379). Preveía que una voz refinada podía conducir a un peligro moral; circunscribía el canto del diácono solamente para la proclamación del Evangelio; y, legaba los demás oficios musicales a las órdenes menores (p. 380). Este espíritu ascético es asimilado en la Edad Media por el *Decreto* Graciano y recibido por santo Tomás de Aquino:

Merece interés una observación que Tomás inserta como cosa obvia solamente de manera accidental: «la Iglesia no conoce el uso de instrumentos musicales para alabanza de Dios... para no suscitar ni siquiera la apariencia de una recaída en el judaísmo». La música instrumental fue abolida de la liturgia, sin discusión, como una forma de «judaizar»; la música instrumental del templo judío se suprime considerándola una concesión a la dureza y carnalidad del pueblo de entonces (Ratzinger, 2012a, p. 380).

De esta manera, los opositores a la música instrumental litúrgica la identificaron con la antigua ley y con el templo judío, cosa que requería ser superada. Estableciendo el dualismo entre ley y espíritu, asociaron ese tipo de música con lo judaizante y acogieron el consejo de san Jerónimo de una música espiritual e interior. En cuanto al canto litúrgico, se continuaba con la idea de que debía estar limitado por el texto sagrado y por elementos básicos de la entonación. Desde las reformas políticas, eclesiales y litúrgicas llevadas a cabo por el papa Gregorio Magno en el siglo VI, y pasando por la universalización de estas reformas en el siglo XI, la búsqueda de una música espiritual que fomentara la oración interior se fue gestando y organizando. Para J. Rodríguez Gómez (2002), el papa Gregorio I comenzó a compilar los cantos llanos usados en la Iglesia antigua, cantos de recital semita, pero también canto llano greco-romano. Fue

imponiendo el uso del canto llano en la Iglesia como una forma de oponerse a la creciente división política en que había quedado el mundo tras la caída del imperio romano y como apoyo a las nuevas iniciativas de unificación. Este canto llano fue evolucionando hacia el canto gregoriano.

J. C. Asensio (2008), ubicará el siglo VIII como la época en que la liturgia romana (con tendencia al canto llano), adquirió carta de ciudadanía fueran de las tierras pontificias. Gracias a las negociaciones entre el papa Esteban II y Pipinio, padre del emperador Carlomagno, las Galias quedarían fascinadas por la liturgia romanizada:

En el año 754 tuvo lugar un encuentro entre el papa Esteban II y Pipinio el Breve, en la abadía de Saint-Denis, al norte de París. Culminaba así un acuerdo por el que el papa recibiría ayuda para defender los territorios pontificios asediados por los lombardos, y el rey, a cambio, sería coronado en su presencia, de mostrando así su «legítima divinidad» ante sus rivales políticos. Con ocasión de tan solemne ceremonia los francos pudieron «degustar» la liturgia de Roma, por supuesto el canto incluido, y con el tiempo la imposición de esta liturgia a todo su territorio fue un empeño personal de Pipinio y sobre todo de su hijo y sucesor Carlomagno (Asensio, 2008, p. 391).

Este encuentro en Saint-Denis sería fundamental para la evolución del canto en la liturgia. A partir de liturgia solemne y en adelante, se fusionaron el canto romano de estilo llano y la música propia de las Galias: aparecería el canto gregoriano. “Sus textos y el armazón melódico vendrían de Roma, mientras que la ornamentación sería la propia de la Galia” (Asensio, 2008, p. 391). Esta forma de canto se extendió por todo el imperio carolingio. Posteriormente, ya para el siglo IX, y para exaltar la liturgia romana, los escritores atribuyeron la autoría del canto gregoriano al Papa Gregorio Magno, fallecido un par de siglos antes (Ibid.). Esta forma de música se impondría en la Iglesia por el resto de la Edad Media hasta la modernidad. Otro hito importante de esta tensión entre la música y el canto simple y espiritual y la música orquestal y la armonía compleja, se daría muchos siglos después en el Concilio de Trento. Pero este hito tiene

que entenderse también, partiendo del siglo XII cuando comienza un nuevo estilo musical a crecer en la Iglesia, la polifonía.

Para J. Ratzinger (2012d), este en este siglo comenzaría la problemática que derivaría en Trento: la ruptura entre música sacra y música profana. “Nuevamente la Iglesia se encontraba ante el dilema entre una exclusión puritana del nuevo desarrollo en general, y una adaptación que la hacía perder su fisonomía” (Ratzinger, 2012e, p. 439). Lo que temía, por ejemplo, el papa Juan XXII en el siglo XIV no era la polifonía como tal, sino la marginalización del canto gregoriano y la sensualización de la música. Así pues, salvadas esas dificultades, se fue permitiendo el canto polifónico (Ibid.). Sin embargo, en el contexto de la Reforma protestante y de la actitud de la Contrarreforma, volvió a surgir la problemática.

El Concilio de Trento dirimía el asunto así: confirma las anteriores disposiciones del papa Juan XXII; y a la vez abre el camino a la polifonía, considerando que

“no debería tratarse de un vacío estímulo para los oídos, sino que se debería conservar la comprensibilidad de las palabras de modo que los corazones de los oyentes fueran cautivados (*rapiantur*) por el deseo de la armonía celestial y por la percepción de las alegrías de los santos” (Ratzinger, 2012d, p. 439).

El músico que demostraría un modo propio y litúrgico de la polifonía sería G. P. Palestrina con la famosa *Missa Papae Marcelli*. De esta forma, canto gregoriano y polifonía al estilo de Palestrina se convertirían en las dos maneras generales de la música litúrgica en la Iglesia (Ratzinger, 2012b, p. 397). Maneras que no estarían cerradas dado el principio con el que inició este apartado, la evocación del *plus* que tiene la Iglesia de comprender la revelación en la historia; sin embargo, maneras que ya contienen el criterio de discernimiento de la música litúrgica eclesial. Ahora bien, la discusión del papel de la música y del canto en la liturgia aparecería de nuevo a mitad del siglo XX con el Concilio Vaticano II. Este asunto será tratado en

el capítulo segundo; sin embargo, cabe anticipar que, según J. Ratzinger (2012d), lo dicho anteriormente aplica también para la interpretación de la Constitución *Sacrosanctum Concilium* del Vaticano II:

“la liturgia exige la transposición artística, alimentada por el espíritu de la fe, de la música del cosmos a la música humana de glorificación del Verbo encarnado. Dicha música está sometida a una ley más severa que la música cotidiana; está comprometida con la Palabra y con la dirección hacia el Espíritu” (Ratzinger, 2012d, p. 440).

5.4 Fundamento cosmológico de la música en la liturgia

“La “glorificación” es el motivo central por el que la liturgia cristiana tiene que ser liturgia cósmica, tiene que entonar el misterio de Cristo junto a las voces de la creación” (Ratzinger, 1999, p. 155). Comentando el salmo 19, J. Ratzinger dirá que la música sacra no solo implica la palabra (y con ello la valorización del canto), sino también, la escucha y representación de las voces de las creaturas: “tiene que expresarse en el lenguaje de la música de la creación y en su transformación espiritual por los hombres que creen y ven” (Ratzinger, 1999, p. 155). De esta forma adquieren consistencia en la liturgia, el canto-Palabra y las voces-música del cosmos. Alabar, glorificar, serían las palabras clave para enmarcar el fundamento cosmológico. Esta misión que tiene la Iglesia de dar gloria a Dios también es misión que hace en representación de toda la creación.

Si bien es cierto que, como se vio en el fundamento histórico, ha existido una fuerte tendencia en la música litúrgica a evitar la sensualidad y la exaltación de los sentidos por sí mismos, también hay que valorar positivamente que fue un acierto el que se insistiera tanto en la espiritualización de la creación con la espiritualización de la música:

“fue bien interpretado cuando el movimiento de la espiritualización se desarrolló en la creación, en la acogida de la creación en el modo de ser del Espíritu Santo y en la transformación de la creación por su acogida en el Espíritu, igual que un día se desarrolló en el Cristo crucificado y resucitado” (Ratzinger, 1999, p. 158-159).

Este carácter transformador en el Espíritu y por el cual el cosmos creado experimenta la muerte y resurrección de Cristo, se convierte en el criterio que empleó la Iglesia para discernir su encuentro con las diversas músicas de los diferentes pueblos. Se trataba de una exigencia que, en principio, acogía la totalidad de la creación y de sus expresiones, siempre y cuando esta no se quedara en la exaltación de sí misma, sino que se abriera a las dimensiones del misterio trinitario. Esto aplicó también para el juicio crítico frente a otras religiones:

La música del culto de las religiones paganas ocupa un lugar y un valor diferente en la existencia humana que la música de la glorificación de Dios por la creación. Aquella pretende en muchos casos, a través del ritmo y de la melodía, provocar el éxtasis de los sentidos, y de este modo no acoge los sentidos en el espíritu, sino intenta volver el espíritu en los sentidos y liberarlo por dicho éxtasis. En este tipo de distracción de los sentidos, que vuelve en la música rítmica actual, “Dios”, lo sagrado del hombre, está situado en un sitio muy diferente al que ocupa en la fe cristiana (Ratzinger, 1999, p. 159).

De esta manera el autor alemán reduce el problema del fundamento cosmológico de la música a una disyuntiva: o contiene una visión cristiana de cosmos, es decir, del cosmos que se dirige hacia el Espíritu; o, se trata de una visión no cristiana o del Espíritu que es reducido al cosmos. Este punto, aunque bastante controvertido, es importante porque es parte del criterio de discernimiento del encuentro entre las culturas. De esto desprende el autor que, la música que induce al éxtasis y a la “anestesia” de la razón no es propiamente música sacra para la liturgia. Lo que subyace aquí es una visión del cosmos. Así pues:

La música se puede volver de verdad “tentación”, que conduce a los hombres al lugar erróneo; no es purificación sino más bien anestesia. El hecho de que restos de música africana pagana hayan pasado tan fácilmente a la música postcristiana-pagana puede deberse aparentemente al parecido de los elementos formales más importantes. Pero la razón más profunda consiste en la semejanza de actitudes espirituales básicas, de la visión de la realidad, que en medio del iluminismo de un mundo dominado por la tecnología puede ser en definitiva “pagana” y por tanto muy primitiva.

Una música que quiere ser el medio de la adoración necesita una purificación. Sólo así puede a su vez purificar y «elevant» (Ratzinger, 1999, p. 159-160).

Las directrices para el encuentro intercultural en el plano de la música derivan pues de este fundamento cosmológico: un cosmos elevado hacia Dios. Lo contrario, para J. Ratzinger, implicaría despojar al cristianismo de su rasgo propio: la espiritualización de la creación. Este aspecto cosmológico hace la liturgia cristiana sea auténticamente liturgia cósmica, pues en ella está presente la Trinidad entera; además, específicamente la acción del Espíritu que eleva y la de Cristo como una forma de espacialidad sagrada. Esto lo dirá propiamente del lugar de la Eucaristía: “el verdadero espacio y verdadero marco de la celebración eucarística es todo el cosmos” (Ratzinger, 1999, p. 187).

Al respecto, el autor en mención dirá que, en el simbolismo litúrgico, el oriente representa el nacimiento y la resurrección: “era, como es sabido, además del símbolo del sol naciente también el símbolo de la resurrección (y por tanto no solo una afirmación cristológica, sino una muestra del poder del Padre y del obrar del Espíritu Santo), así como una representación de la esperanza en la parusía” (Ratzinger, 1999, p. 187). De esta forma la liturgia cristiana es cósmica: “un canto y oración común con todo lo que existe «en el cielo, sobre la tierra y bajo la tierra» (Fil 2, 10), al unísono también con el himno de alabanza del sol y de los astros” (Ratzinger, 1999, p. 190-191). Lo que se afirma de la liturgia, también de la música en ella, ya que “la liturgia y la música han estado hermanadas desde el principio” (Ratzinger, 2012b, p. 395).

Esta visión cosmológica cristiana implica que la avanza no se reduce a la expresión en palabras, sino la certeza de que la palabra no agota el misterio: “el hecho de hablar con Dios sobrepasa los límites del lenguaje humano, por eso ha requerido [...] la ayuda de la música, del canto y de las voces de la creación con el sonido de los instrumentos” (Ratzinger, 2012b, p. 395).

Todas las voces de la creación se unen para alabar a Dios: “el culto a Dios es esa voz conjunta en la que hablan todas las cosas” (Ratzinger, 2012b, p. 396). Este sentido de todas las cosas en la liturgia afecta también la noción de Iglesia como comunidad, en tanto la comunidad está en el todo de la creación. Las discusiones del Concilio Vaticano II conllevaron a que, en algunos sectores eclesiales, el postconcilio favoreciera una idea errónea de Iglesia como institución de poder en donde se ha privilegiado la idea de “la precedencia del grupo [social] sobre la Iglesia” (Ratzinger, 2012b, p. 398). Para el autor en mención, esto significa que ha existido una fuerte tendencia a reducir la comunidad cristiana a una explicación sociológica racionalista y desproveerla del misterio que conlleva hablar de comunidad: en la comunidad cristiana Cristo precede. Esta situación habría favorecido la concepción de Iglesia como institución que ejerce poder, y con ello la liturgia como una forma de alienación de la libertad (Ratzinger, 2012b, p. 397). En consecuencia, para esa idea de Iglesia, “el culto divino tampoco puede ser apoyo o parte integrante de una institución, sino que ha de ser fuerza antitética que ayude a derribar del trono a los poderosos” (Ratzinger, 2012b, p. 399).

Esta noción de Iglesia como poder contiene, a juicio del autor citado, un aspecto negativo y crítico: esa nueva forma de concebir el culto divino, es decir, como ejercicio revolucionario de un grupo social en donde actúa una fuerza material histórica que determina la razón de ser del mismo grupo, es capaz de crear una nueva conciencia histórica, y, según J. Ratzinger (2012b), capaz de crear “una nueva solidaridad que da origen a un nuevo pueblo, que se autodenomina pueblo de Dios, pero con el nombre de Dios se designa a sí mismo y a las energías históricas realizadas en el pueblo” (Ratzinger, 2012b, p. 400). Sin embargo, una visión positiva de la comunidad cristiana conlleva otros supuestos diferentes. En primer lugar, y como asunto fundamental, uno relacionado con la libertad humana (asunto que se tratará más adelante en el

fundamento antropológico). Y, en segundo lugar, y derivado del anterior, la manera en que el cristiano vive la libertad en la comunidad eclesial.

Por una parte, los filósofos maestros de la sospecha han insistido en que lo esencial del ser humano sería la libertad; por otra parte, el cristianismo entiende que la libertad, aunque constitutiva humana, tiene una dimensión plena que es la libertad en Dios. En el primer caso, a juicio del autor alemán, habría una desconexión entre fe, Iglesia y liturgia ya que el culto litúrgico aparecería como una forma de alienación de la libertad y la fe como una búsqueda de liberación; en cambio, en el segundo caso, la liturgia es la *obra de Dios*, y como total no se opondría a un auténtico sentido de Iglesia ni de libertad puesto que implica la plenitud humana en Cristo (Ratzinger, 2012b, p. 399-400). Esta convicción de un sentido cristiano de la libertad implica que en la comunidad actúa el mismo Dios entre su pueblo; su acción no es reducida a una fuerza histórica material ni de la conciencia, sino que se salvaguarda su trascendencia (Ratzinger, 2012b, p. 402). en este marco de comprensión es que se debe entender la siguiente expresión del autor:

“si la liturgia debe sobrevivir o incluso renovarse, es fundamental que la Iglesia sea descubierta de nuevo. Y añado: si se quiere superar la alienación del ser humano, si él debe reencontrar su identidad, es imprescindible que él reencuentre la Iglesia, que no es una institución hostil al hombre, sino ese nuevo «nosotros»” (Ratzinger, 2012b, p. 400).

La clave aquí es que el *nosotros* comunitario cristiano no se refiere solamente a los seres humanos, sino a toda la creación. Por ello, lo que se comenzó diciendo sobre la liturgia cósmica cristiana como canto abierto al misterio de Dios, también aplica para la comunidad de fe en tanto que en ella actúa Dios. En este sentido, la liturgia cristiana es cósmica. Además, en este sentido es que la música en sus diversas voces constituye una alabanza real a Dios como fundamento de

todo. Esta clave también ayuda a entender la frase que afirma que el sujeto de toda liturgia es la Iglesia y no un individuo aislado:

“el verdadero sujeto de la liturgia es la Iglesia, a saber, la *Communio sanctorum*, de todos los lugares y todos los tiempos. De este principio se sigue, como señaló Guardini [...] que la liturgia queda a salvo de la arbitrariedad del grupo y del individuo” (Ratzinger, 2012b, p. 405).

El modelo mediante el cual todo el cosmos está presente en la liturgia cristiana es el de la “participación en algo más grande y trascendente” (Ratzinger, 2012b, p. 406). esto implica que la liturgia adquiere consistencia por un fundamento mayor y que nadie es dueña de ella ni puede atribuirse su autoría: “nadie es su creador primero y único [...] es respuesta a una iniciativa de lo alto, a una llamada y a un acto de amor que es *mysterium*” (Ratzinger, 2012b, p. 407). En cuanto a la música en la liturgia, ella sigue las mismas precompresiones dichas aquí: trata de expresar el misterio de donde brota, y lo hace con un sentido no reduccionista de comunidad, sino con la apertura que exige la contemplación del misterio. La liturgia vive el “cosmos, la historia y el misterio” (Ratzinger, 2012b, p. 408). Tres dimensiones que también condicionan el sentido de la música en liturgia. Esta liturgia así entendida es una respuesta a la angustia moderna en que está sumido el ser humano: el hombre, condenado al grito, mediante una auténtica noción de liturgia puede hallar la libertad y convertir su vida en música y en canto. J. Ratzinger (2012b), al respecto, comentará un aforismo de M. Gandhi, así:

Gandhi reconoce los tres espacios vitales del cosmos y cómo cada uno de estos espacios vitales tienen también su propio modo de ser. En el mar viven los peces y callan. Los animales de la tierra gritan; pero las aves, cuyo espacio vital es el cielo, cantan. Lo propio del mar es el silencio; lo propio de la tierra, el grito; lo propio del cielo, el canto. Pero el hombre participa de las tres cosas: lleva consigo la profundidad del mar, el peso de la tierra y la altura del cielo, u por eso le pertenecen las tres propiedades: el callar, el gritar y el cantar [...] La liturgia de la comunión de los santos, devuelve la integridad al hombre (Ratzinger, 2012b, p. 408-409).

5.5 Fundamento antropológico de la música en la liturgia

El fundamento antropológico será propuesto aquí desde dos puntos de vista que están asociados entre sí de forma intrínseca: a) desde la Palabra hecha carne; y, b) desde las implicaciones existenciales de la música litúrgica. Sobre lo primero, J. Ratzinger (2012b) dirá que, “la música litúrgica es una consecuencia de la exigencia y de la dinámica de la encarnación de la Palabra” (Ratzinger 2012b, p. 404); sobre lo segundo, dirá que, el canto manifiesta y “expresa el amor” (Ratzinger, 2011, p. 203), lleva a que la existencia (*Dasein*) experimente el “esplendor de la verdad” (p. 169). Acerca de esta manera de expresar el fundamento antropológico de la música en la liturgia, se ahondará aquí. Esta comprensión y visión antropológica no puede verse sino en el horizonte de lo específicamente cristiano. Es decir, que también el cristianismo tiene una visión de ser humano y que esta visión se relaciona con la liturgia y la comprensión de la música sagrada en ella. Esta especificidad cristiana sobre la antropología implica que se deriva del evento del *Logos* encarnado, y que afecta totalmente la existencia humana en todas sus manifestaciones. Así pues: “Esta novedad es el hecho de que la resurrección de Cristo da verdaderamente la autorización a la alegría que se había buscado en toda la historia de la humanidad y que nadie había podido conceder hasta ahora” (Ratzinger, 1999, p. 89).

El fundamento antropológico consiste propiamente en la dignidad de la libertad. Los filósofos de la sospecha exaltan la libertad por sí misma y como “exigencia esencial de la dignidad humana” (Ratzinger, 2012b, p. 399); en cambio, para el cristianismo, “la personalidad de Dios y la de los hombres no se pueden separar la una de la otra” (Ratzinger, 1999, p. 25), lo que conlleva a entender la libertad humana desde el misterio de libertad de Dios. Por su parte, “la

liturgia trata en realidad sobre la presencia de la redención, sobre el acceso a la verdadera libertad” (Ratzinger, 2012b, p. 399). Por este motivo, para el cristianismo la manera más contundente de expresar esta asociación entre Dios y los seres humanos es en el *Logos* hecho carne quien es verdadero Dios y verdadero hombre.

J. Ratzinger (2005), afirma en una conferencia sobre cristología y liturgia que, en esta unidad consiste uno de los puntos centrales del cristianismo y una de las actuales dificultades de la Iglesia: ha ido apareciendo una antropología y un error cristológico que consiste en separar lo humano de lo divino, en creer que es posible seguir a Jesús como hombre pero no como Dios: “Esta dicotomía de Cristo en un modelo humano y un Hijo de Dios que no nos afecta existencialmente ha contraído y devaluado la idea de seguimiento” (p. 14). Lo que implica la unidad entre lo humano y lo divino para el caso de los seres humanos consiste en que toda la experiencia existencial, todo camino hacia la exaltación de lo bello y del bien adquieren sentido en el misterio de la Palabra hecha carne. Cuando el cristianismo afirma este asunto cristológico también afirma la necesidad de superar los dualismos que hacen separación entre lo divino y entre las experiencias humanas. Para el cristianismo no es posible esa dualidad entre cristología y antropología. Por eso, el fundamento antropológico está intrínsecamente asociado al misterio de Dios. Es en este marco de unidad plena en donde se comprende una teoría estética, una noción de creatividad: ella es auténtica cuando responde a una noción de libertad humana asociada al misterio de Dios; el ser humano escucha el misterio y lo expresa en palabras y sonidos: puede “concebir e intuir con él ideas creativas” (Ratzinger, 2005a, p.126). El tema del servicio es intrínseco a la definición de arte, pero porque lo es también intrínseco a la visión antropológica del cristianismo. De esta manera, también afecta totalmente el sentido de la música sagrada en la liturgia.

Por su parte, la visión antropológica cristiana tiene la capacidad de dar respuesta a la pregunta sobre ¿quién es el hombre? Para T. Saeteros (s.f.), según J. Ratzinger, es el dejarse tocar de Dios lo que le permite al hombre ser en verdad humano. Esta situación permite que aparezca un ser nuevo capaz de entonar un cántico nuevo. En esta actitud existencial el ser humano, ayudado por la gracia, devuelve el universo a Dios. Esa actitud de encuentro hacia Dios también constituye lo propio o específico del hombre. Estudiando la visión antropológica de J. Ratzinger, y a partir de un sermón de san Ireneo de Lyon, Gallardo y Martín (2019), dirán: “el hombre necesita siempre redescubrir su identidad volviendo al origen de su ser, dejándose hacer, reconociendo su condición de criatura, de existencia recibida y receptiva, es decir amada de forma absolutamente gratuita” (p. 386).

5.6 Fundamento estético de la música en la liturgia

El fundamento estético brota del misterio cristológico, es decir, de la plena unidad entre lo divino y lo humano. En ese marco, se puede entender el lugar de la creatividad humana: una auténtica creatividad no responde al arte por el arte en sí mismo, sino que busca estar en actitud de servicio. La exigencia del arte cristiano se expresa en la necesidad de una referencia de la acción humana a Dios: en este camino hacia Dios, el ser humano sirve a sus semejantes, y también ahonda en el misterio divino (Ratzinger, 2005a). Por su parte, el autor denuncia la actitud de un “esteticismo autónomo” como el olvido del servicio y de la alabanza a Dios (Ibid., p. 126). Al respecto, afirma que, el “esteticismo autónomo”:

es incompatible con los esquemas bíblicos, en primer lugar, ese esteticismo a ultranza que excluye del arte cualquier función de servicio: el arte tiene su finalidad propia y solo puede contemplarse dentro de su propia normativa. Esta pretensión [...] lleva por necesidad a la anarquía nihilista y genera unas parodias nihilistas del arte, pero no una nueva creatividad (Ratzinger, 2012e, p. 452).

El riesgo de este “esteticismo autónomo” hace que la experiencia humana pierda su lugar central con relación a la experiencia de Dios: conlleva perder el horizonte del don gratuito y reduce al ser humano a un sistema de producción: “el giro idealista de la filosofía supone que no es ya primariamente receptivo: no recibe, sino que es solo productivo” (Ratzinger, 2012e, p. 460), Lo mismo ocurre con el existencialismo radical que reafirma la existencia humana como proyecto y que lo desconecta del misterio trascendente: allí,

el hombre viene de una facticidad opaca y ha sido lanzado a una libertad irracional. Se convierte así en creador puro; su creatividad es arbitraria y, por eso, vacía. Según la fe cristiana, por el contrario, la esencia del hombre procede del «arte» de Dios, es una parte de ella y puede, percibiendo a Dios, concebir e intuir con él ideas creativas y traducirlas a lo visible y lo audible (Ratzinger, 2005a, p. 126).

Esta crítica permite reconocer la idea que el autor en cuestión tiene sobre el arte, el cual se hace creativo y fructífero cuando se dispone a servir, propiamente, a servir a la alabanza de Dios. Nótese que el concepto de alabar es tomado por el autor alemán, de la teología de santo Tomás de Aquino. Esto incluye: “alabar es movimiento; es un camino; es más que comprender, saber, hacer; es «ascender», tocar a Aquel que vive en el cántico encomiástico de los Ángeles” (Ratzinger, 1999, p. 156). La alabanza se propone como parte del servicio que presta el arte; es el estímulo que lleva a la interioridad a su despertar: “quien haya experimentado el poder transformador de la gran liturgia, del gran arte, de la gran música, lo sabrá. La alabanza cantada nos lleva al temor reverencial, continúa santo Tomás, y despierta al hombre interior” (Ratzinger, 1999, p. 159).

La alabanza que va unida al arte es una fuerza transformadora; capaz de lograr la conversión de la vida. Ese habría sido el caso de san Agustín, a quién la “vivencia de la Iglesia cantando le produjo una conmoción profunda en todo su ser y provocó que él, el pensador que apreciaba el cristianismo como filosofía, pero que veía la Iglesia con un cierto recelo, como algo

vulgar, se acercara a ésta” (Ratzinger, 1999, p. 168). De esta manera, la música de alabanza es capaz de conmover los cimientos humanos y de conducir la experiencia a un encuentro personal e íntimo con el misterio. Aquí la noción de alabanza deja ser una mera práctica piadosa y se transforma en un camino o un modo de ser o de existir para el ser humano. El ser humana como alabanza se une a la gran liturgia. En este horizonte, el arte adquiere su esplendor; dejar de ser arte centrado en sí mismo y halla su dimensión trascendente.

Ahora bien, en la historia de la Iglesia ha existido una tensión entre el empeño del «hacer arte» y el oficio de la liturgia. Esto no solo ha sido una tensión constante desde el cristianismo primitivo cuando, por una parte se asumía la herencia semita, y, por otro lado, se temía a que las nuevas tendencias conllevaran el olvido de la propio del cristianismo; y también, la lucha iconoclasta que se desató en el imperio bizantino y que volvió a tomar fuerza en el periodo más reciente de la Reforma; sino, además, la manera en que la recepción posconciliar del Vaticano II establece una dialéctica entre el hacer arte y el oficio popular de la liturgia (Ratzinger, 2012d).

La siguiente cita condensa bien el problema denunciado por el autor alemán:

La posición del individuo en la liturgia se describe en el Concilio Vaticano II, como es sabido, con la palabra clave de la *participatio actuosa*, la participación activa. Este término, que está en sí plenamente dotado de sentido, ha suscitado con frecuencia la idea de que el objetivo ideal de la renovación litúrgica era una equiparación de la actividad de todos los participantes en la liturgia [...] En muchos ambientes se ha sostenido que la solemne música sagrada es signo de una inapropiada concepción «cultural», que resulta incompatible con la participación activa de todos. De acuerdo con semejante visión, la música sagrada puede existir ahora solo en la forma del canto comunitario, el cual, a su vez, no debe ser juzgado en base a su valor artístico, sino únicamente en base a su funcionalidad, es decir, en base a su capacidad de crear y activar una comunidad (Ratzinger, 2012d, p. 429).

Como el autor citado deja ver, la ambigüedad reside en la interpretación postvaticana (a la cabeza de K. Rahner y H. Vorgrimler, como se verá adelante), de la categoría “participación activa”. En muchas ocasiones se ha asumido como un activismo funcionalista que, aplicado a la música litúrgica, se convierte en un rechazo al contenido estético y una sobrevaloración del

pragmatismo. Sin embargo, cabe decir que, la participación activa también puede interpretarse de otra manera: como el sumergirse en la belleza; lo que funda la comunidad es el misterio de Dios, y el papel de la música en la comunidad es conducirla a la glorificación de Dios y a su propia transformación en Dios. Esa es su base religiosa. Esto último hacer que la noción de arte y de estética adquieran un lugar creativo en la comunidad histórica y le evita caer en la infertilidad del arte por el arte:

esta “es también una cuestión que afecta a la música en su totalidad, y no solo a la música sagrada, puesto que allí donde se elimina la base religiosa de la música, se pone en peligro también, según lo que acabamos de considerar, la música y el arte mismo, incluso aunque esta amenaza no se manifiesta en seguida” (Ratzinger, 2012b, p. 432).

En resumen, para el autor en mención, el fundamento estético en la liturgia cristiana tiene que ver directamente con el fundamento religioso; sin ese ámbito, la liturgia, la música y el arte mismo caen en crisis. Esta sería, además, una crítica a la noción moderna de arte pues ella quiere despojar la estética de su condición de posibilidad religiosa y así sumirla en una esterilidad y vaciedad. A juicio de R. Saiz-Pardo (2011), más bien, esta noción de estética y de música sagrada conlleva a la afirmación de la posibilidad de la experiencia de Dios y más aún, de la experiencia de la revelación de Dios: la música lleva a “la verdad de Dios”, y, “conduce a una revelación más alta de Dios” (p. 115). El mismo autor inmediatamente anterior, en otro texto, dirá que esta forma de J. Ratzinger de comprender la estética involucra en su concepto la cruz y resurrección de Cristo. Desde allí, “el crucificado ofrece al hombre el rescate” (Saiz-Pardo, 2017, p. 3). Esta forma de belleza se hace “revelación” (Saiz-Pardo, 2017, p. 8).

6. Capítulo 2: FUNDAMENTOS DE TEOLOGÍA DE LA MÚSICA SAGRADA

6.1 La Constitución “*Sacrosanctum Concilium*”, del Concilio Vaticano II

J. Ratzinger tuvo un papel importante como teólogo perito en el Concilio Vaticano II. Junto a K. Rahner, realizó varios aportes. Por ejemplo, se opuso al esquema “De fontibus revelationes” que afirmaba que la Escritura y la Tradición eran fuentes de la revelación; y, por el contrario, aclaró que la relación era a la inversa: la Escritura y la Tradición provenían de la revelación divina y eran su testimonio. También ayudó a fijar el concepto bíblico de inspiración contra el concepto platónico de inspiración imperante en la teología escolástica. Estos, y otros aportes conciliares, contribuyeron al esquema y contenido de la Constitución dogmática *Dei Verbum*. Pero también contribuyó al debate litúrgico conciliar y, sobre todo, posconciliar (Ratzinger, 2014).

El documento central de la reforma litúrgica conciliar será la Constitución *Sacrosanctum Concilium*. Según el comentario de J. Llopis (1967), este texto, además de ser el primero en ser aprobado por los padres conciliares, evidencia que la reforma litúrgica en la Iglesia ya se venía preparando desde hacía décadas antes y por eso maduró rápidamente. Pero también muestra que, al principio fue asumido como un texto de carácter práctico y, por lo tanto, desprovisto de los grandes contenidos dogmáticos que se comenzaban a debatir en los entornos conciliares. Sería una sorpresa cuando ya fue publicado, pues a los padres conciliares “se les abrieron los ojos” y reconocieron la importancia de haber comenzado por la liturgia, pues ella se convertía en la base del concilio: “una vez puesta en marcha su aplicación, todos abrieron los ojos y admiraron los designios de la Providencia [...] la reforma y el fomento de la Liturgia venían a cumplir de maravilla los cuatro objetivos que el Concilio se había señalado” (p. 224). A su juicio, estos

cuatro objetivos serían: “acrecentar la vida cristiana, adaptar las estructuras anticuadas, promover el movimiento ecuménico, fomentar el diálogo de la Iglesia con el mundo” (p. 223).

Por su parte, la Constitución *Sacrosanctum Concilium* (S.C), ofrecía un primer capítulo rico en precisiones teológicas litúrgicas: por común acuerdo, los padres conciliares había decidido abandonar el lenguaje escolástico y adoptar un lenguajes patrístico y bíblico. Esto ayudaría a evitar las discusiones dogmáticas y a buscar un lenguaje más pastoral e histórico para el Concilio: en los numerales 5 13, “en un lenguaje eminentemente bíblico y patrístico se recoge la quintaesencia de las investigaciones teológicas acerca de la naturaleza de la Liturgia y de su importancia en la vida de la Iglesia” (Llopis, 1967, p. 225). Ahora bien, en este documento también se encuentran unas directrices sobre la música sagrada: el capítulo VI, desde los numerales 112 a 121, ofrece los lineamientos para su consideración. Allí, reivindica la tradición musical de la Iglesia, la cual “constituye un tesoro de valor inestimable, que sobresale entre las demás expresiones artísticas, principalmente porque el canto sagrado, unido a las palabras, constituyen una parte necesaria o integral de la Liturgia solemne” (S.C. 112). En este mismo numeral reconoce el aporte pontificio a la promoción de la música (como en el caso de Pío X); afirma que la música debe ir “unidad a la acción litúrgica”; habla de un “arte auténtico”; y propone como finalidad de esta música: “la gloria de Dios y la santificación de los fieles” (S.C. 112.). Este numeral será muy importante en la discusión posvaticana cuando J. Ratzinger plantee una fuerte crítica a K. Rahner y a H. Vorgrimler.

Otra de las expresiones importantes de dicha constitución es la “participación activa”. Por ejemplo, dirá: “la acción litúrgica reviste una forma más noble cuando los oficios divinos se celebran solemnemente con canto y en ellos intervienen ministros sagrados y el pueblo participa activamente” (n. 113). En otros numerales, hablando de la liturgia en general, afirmara su

carácter participativo, “consciente”, “activo” y “fructuoso”: “los pastores de almas deben vigilar para que en la acción litúrgica no sólo se observen las leyes relativas a la celebración válida y lícita, sino también para que los fieles participen en ella consciente, activa y fructuosamente” (n. 10). Por su parte, F. Berríos (2014), reconoce la dificultad de estos calificativos de la participación y, al respecto, se cuestiona: “La pregunta de fondo es, más bien, cuánto y cómo el pueblo de Dios en su conjunto puede legítimamente aspirar a la participación consciente, activa y fructuosa” (p. 546). Según el mismo autor, esta participación tendría que ver con el ejercicio del sacerdocio común, y de una adecuada formación litúrgica de los fieles: “Esta acentuación de la importancia de la formación litúrgica confirma a su vez la convicción de que una mayor y mejor participación de todos los fieles en la liturgia solo será posible mediante una *comprensión* adecuada de lo que en ella acontece” (p. 522).

Otro aspecto valioso de los numerales de la Constitución en cuestión es el llamado a la conservación de la música sacra, y de hacerlo mediante las “«Scholae Cantorum», sobre todo en las iglesias catedrales”. Ratzinger (2012a), hará una crítica a la interpretación que tiende a afirmar que este numeral reduce el canto coral solamente a las catedrales. El problema residiría en la palabra “sobre todo”, pues habría sido asumida como “solamente” o “únicamente”. Dirá, criticando a algunos teólogos que, ellos tienden “a querer verlas [las *Scholae cantorum*] solo allí [en las iglesias-catedrales], y también esto con la reserva que no sean obstáculo para la participación activa del pueblo” (p. 375). El asunto de la participación es un tema no menor y exige precisar sus implicaciones puesto que se debate entre una opción por el canto tradicional coral y el canto y la música de raigambre pastoral y popular.

Ahora bien, si bien es cierto que se instaura una discusión sobre este asunto no menor, también lo es el hecho de que el Concilio Vaticano ha admitido definitivamente la necesidad de

cultivar la música y el canto sacro en la liturgia y esto como herencia de la Iglesia. Pero también la necesidad de afianzar unas reglas que permitan el crecimiento del acervo musical de la Iglesia y una fidelidad a la Tradición. Al respecto, dirá el papa Juan Pablo II evocando el Concilio y a sus predecesores, que:

También ha sido constante la atención de mis predecesores a este delicado sector, con respecto al cual han recordado los principios fundamentales que deben animar la producción de música sagrada, especialmente si está destinada a la liturgia. Además del Papa san Pío X, hay que recordar, entre otros, a los Papas Benedicto XIV, con la encíclica *Annus qui* (19 de febrero de 1749), Pío XII, con las encíclicas *Mediator Dei* (20 de noviembre de 1947) y *Musicae sacrae disciplina* (25 de diciembre de 1955), y por último Pablo VI con sus luminosos pronunciamientos diseminados en múltiples intervenciones. Los padres del concilio Vaticano II no dejaron de reafirmar esos principios, con vistas a su aplicación a las nuevas condiciones de los tiempos [...] En varias ocasiones también yo he recordado la valiosa función y la gran importancia de la música y del canto para una participación más activa e intensa en las celebraciones litúrgicas, y he destacado la necesidad de «purificar el culto de impropiedades de estilo, de formas de expresión descuidadas, de músicas y textos desaliñados, y poco acordes con la grandeza del acto que se celebra», para asegurar dignidad y bondad de formas a la música litúrgica (Juan Pablo II, 2003, p. 2).

El punto central aquí es que la Constitución *Sacrosanctum Concilium* ha dado mucho que decir sobre la reforma litúrgica y específicamente, sobre la manera de la participación del pueblo de Dios y según el modo del sacerdocio bautismal y ministerial. Esto de la participación no ha tenido que ver solamente con la definición de los lugares y roles de las personas, sino también, con las reglas que se deben implementar para que sea llevada a cabo con dignidad y de modo propio. Pero hablar de una normatividad en la liturgia y en el canto, de cara a la participación, al papel de los coros y los lugares de las ceremonias, implica además insistir en la necesidad de educar en liturgia y en música sacra. Al respecto, el mismo Concilio afirmará que,

Dese mucha importancia a la enseñanza y a la práctica musical en los seminarios, en los noviciados de religiosos de ambos sexos y en las casas de estudios, así como también en los demás institutos y escuelas católicas; para que se pueda impartir esta enseñanza, fórmense con esmero profesores encargados de la música sacra (SC 115).

Esta recomendación involucra adecuación a las circunstancias, creación de institutos dedicados a la música sacra, y educación especial para los niños cantores. Se reafirma la educación en el canto gregoriano y en la polifonía, pero sin desconocer la posibilidad de otros géneros musicales que, como ya se indicó antes, puedan responder a una normatividad litúrgica:

La Iglesia reconoce el canto gregoriano como el propio de la liturgia romana; en igualdad de circunstancias, por tanto, hay que darle el primer lugar en las acciones litúrgicas. Los demás géneros de música sacra, y en particular la polifonía, de ninguna manera han de excluirse en la celebración de los oficios divinos, con tal que respondan al espíritu de la acción litúrgica (SC 16).

Otros aportes que realiza la Constitución en mención son: la invitación a editar los libros de canto con “modos más sencillos, para uso de las iglesias menores” (SC 117); se permita el resonar de “las voces de los fieles” mediante el cultivo del “canto religioso popular” (SC 118); se le dé estima, lugar y participación a la música autóctona de las diversas regiones, no solo fomentando “su sentido religioso, sino también al acomodar el culto a su idiosincrasia” (SC 119); preponderancia del órgano como instrumento de la Iglesia, sin desconocer que también otros instrumentos pueden ser empleados en la liturgia siempre y cuando “convengan a la dignidad del templo y contribuyan realmente a la edificación de los fieles” (SC 120); por último, se invita a los compositores a crear música capaz de responder a las exigencias mayores de la música catedralicia pero también que sea de fácil acceso a otros lugares pastorales y a toda la asamblea de Dios. Estas composiciones deben “estar de acuerdo con la doctrina católica” y ser tomadas “principalmente de la Sagrada Escritura y de las fuentes litúrgicas” (SC 121). De esta forma, el Concilio ha promovido una reforma de la liturgia capaz de responder a las exigencias de la revelación en la tradición, la comunidad y la Escritura. A juicio de J. Llopis (1967), “La Iglesia quiere ahora reformar la liturgia en esta doble dirección: abrir con más abundancia los

tesoros de la Palabra de Dios, subrayar con más intensidad y eficacia el aspecto comunitario de las acciones litúrgicas” (p. 228).

6.2 Fundamentos bíblicos de la música en la liturgia

Una de las preocupaciones mayores de J. Ratzinger (2012e) con relación al aporte de la música sagrada a la liturgia, es acerca del fundamento bíblico. Lo primero que se pregunta al respecto es si existe un vestigio en la Sagrada Escritura que brinde lineamientos para comprender el papel de la música en el culto. Pero antes de abordar el tema, buscará enmarcarlo en un horizonte más amplio: en la relación entre cultura e Iglesia. Antes del renacimiento, la música se componía a partir de una base religiosa cristiana. Pero, a medida que se va implantando la mentalidad de la Modernidad, esta base es criticada y abandonada paulatinamente. El resultado fue una creciente separación entre Iglesia y cultura. No obstante, según el parecer del autor en mención, es necesario volver a poner en diálogo la Iglesia y la cultura contemporánea sin perder de vista que un auténtico sentido del arte nace de una experiencia profundamente religiosa y trascendente. Al respecto dice:

“igual que la Iglesia debe abrirse con un nuevo radicalismo a los problemas de nuestro tiempo, así también la cultura debe, de modo nuevo, plantearse la pregunta sobre su falta de raíces y sobre su fundamento, abriéndose con ello a un proceso doloroso de curación” (Ratzinger 2012e, p. 442).

Este diálogo es fructífero cuando se reconocen las identidades, pero también cuando hay un denominador común: la raíz religiosa como fundamento de la expresión artística y de la creatividad. Ahora bien, en este proceso de curación entre Iglesia y cultura, no sería suficiente con crear puentes para dialogar, sino, más bien, tener la capacidad de volver a ahondar en el ser humano y su misterio. Comentando acerca de la música sagrada en el tiempo presente, afirmará: “requiere más que un simple diálogo, a saber, el proceso por el que el hombre debe redescubrirse

a sí mismo” (Ratzinger 2012e). El diálogo exige ir más allá, o sea, exige poder recrear un espacio en donde el ser humano puede conocerse mejor y en este conocimiento, hallar el fundamento religioso de su ser. Por su parte, la teología podría contribuir a que el ser humano se vuelva a encontrar consigo mismo.

El teólogo “no puede entrar en las discusiones específicamente musicales, pero puede ciertamente preguntarse dónde están, por así decirlo, los puntos de sutura entre fe y arte (...) explicar de qué manera la fe prepara un espacio interior para el arte” (Ratzinger (2012e, P. 243). Esta contribución consiste en explicitar aquel ámbito de interioridad en el cual el ser humano puede encontrar conocimiento de sí. Esta experiencia estaría a la base de la creatividad y de la noción de arte.

Ahora sí, una vez establecida la necesidad del diálogo entre Iglesia y cultura, y de expresar la manera en que la teología puede contribuir a dicho diálogo, el autor en cuestión dirá que la forma más óptima de explicitar aquella experiencia fundante o aquella interioridad capaz de contribuir al arte es recurriendo a las “fuentes de la liturgia”, y, específicamente, a la Biblia. Habría que preguntarle a la Sagrada Escritura, “si existe alguna indicación bíblica orientadora para el camino de la música sagrada” (Ratzinger, 2012e, p. 443). La respectiva orientación tendrá que ver con otra cuestión: la de saber si la Escritura puede brindar algunos elementos de comprensión para la relación entre música y fe (Ratzinger, 2012e, p. 444).

La Biblia tiene no solo un conjunto de libros dedicados a los salmos y a formas hímnicas, sino, sobre todo, tiene una concepción de la figura de la fe y su función respecto de la música. Esto último es lo que le interesa al autor alemán. “La Biblia encierra en sí un libro propio de cantos [...] contiene también, en la praxis, en la actuación viva, elementos esenciales de por sí para una teoría de la música en la fe y para la fe” (Ratzinger, 2012e, p. 448). En el Antiguo

Testamento, la música es mediadora entre la Ley y los Profetas. El libro de los Salmos aparece en un lugar estratégico permitiendo, según su lugar de ubicación en el texto sagrado, que la experiencia religiosa de Israel vaya “más allá del rito” y de normativa y expresa un nuevo talante de adoración:

“ha sacado cada vez más a la luz su núcleo profético, ha guiado al hombre más allá del rito y de sus ordenamientos, introduciéndolo en el «sacrificio de alabanza», en ese «sacrificio a modo de palabra» en el que el hombre se abre al *Logos* y así, junto con él, se hace adoración” (Ratzinger (2012e, P. 245).

Ahora bien, el papel mediador del salterio no solo opera con relación al vínculo entre la Ley y los Profetas, sino también, es mediador entre el Antiguo Testamento y el Nuevo: “para los cristianos dichos cantos habían surgido del corazón del verdadero David, de Cristo. En la Iglesia primitiva, los salmos son citados y cantados como himnos cristológicos. Cristo mismo se convierte en el director del coro que nos enseña el canto nuevo” (Ratzinger, 2012e, P. 250). Aquí aparece ya la referencia a la nueva liturgia que es Cristo, al nuevo modo de la existencia humana, al nuevo modo de culto a Dios. La Iglesia primitiva encuentra en el canto la expresión cristológica mediadora de la Alianza. La historia de la recepción del texto sagrado implica no solo recurrir a formas modernas de exégesis bíblica, sino también a leerlas de forma orgánica con relación a la tradición de la Iglesia. Esto se evidencia en el recurso a citar las versiones modernas, y también rescatar las traducciones del cristianismo antiguo.

Ahora bien, con relación a lo segundo, los sentidos para la palabra *maskil* comprenden: un cantar salmódico, una música inspirada, un cantar con arte o de forma artista, un cantar con inteligencia y con sabiduría. La abundancia de sentidos enriquece la palabra mencionada. En esta abundancia consiste también el fundamento bíblico que se está buscando para el lugar de la música en la liturgia: la música requiere *logos*: arte, palabra, inteligencia, sabiduría. Este

fundamento bíblico es, a su vez, uno antropológico. La múltiple significación de la palabra *maskil* habla, en el fondo, de una acción integral que nace de un ser humano que busca integrarse en el *Logos*. “hay una afinidad entre sabiduría y música porque en esta última se verifica dicha implicación de todo el ser humano y todo el hombre se hace conforme al *logos*” (Ratzinger, 2012e, P. 256).

Este hacerse según el *logos* no implica que la música deba ser racionalista o abstracto. Por el contrario, es el camino de la interioridad. Para el autor en mención, el cantar en sentido bíblico tiene relación con revelación de Dios en el corazón humano. Así, comentando la palabra *zamir* (“cantar”) afirmará que bíblicamente no se refiere a una fiesta orgiástica o de éxtasis irracional, sino que hace alusión a la música que nace de la palabra, de los sentimientos e instrumentos: “música conforme al *logos*” (p. 445). Es capaz de recibir la palabra y de responder a ella. Por eso mismo, la música tiene que ver intrínsecamente con la vocación humana. Pero no solo esto, tiene que ver con el corazón mismo de quien responde.

Citando al papa Gregorio Magno, dirá que, esta experiencia musical desde el corazón también es experiencia de la revelación de Jesús. La música deriva en un camino revelatorio por medio de la interioridad. En este sentido, el fundamento bíblico conlleva a una verdadera espiritualidad musical. Al respecto cita: “«el canto de alabanza se crea un camino por el que Jesús puede revelarse pues, cuando mediante la salmodia se infunde la contrición, en nuestro corazón se abre una vía al final de la cual se alcanza a Jesús»” (p. 455). En resumen, lo que el fundamento bíblico implica es el reconocimiento de la posibilidad de la revelación en la música. La vía por medio de la cual se puede hacer es la interioridad o el camino del corazón. Por esta razón, la música sagrada no es música extática irracional, sino que involucra la razón, la palabra, los sentimientos y emociones. Es una música de la integralidad humana.

6.3 Fundamento teológico de la música en la liturgia

Pero propiamente, ¿en qué consiste lo teológico de la música sagrada? En la teología actual hay muchas maneras de responder a la pregunta de qué es teología. Algunos autores la asumen en su dimensión funcionalista y mediadora entre la religión y la cultura (Lonergan, 2006). Otros autores resaltan la dimensión de su positividad o que la teología es un quehacer que nace del dato revelado (Congar, 1981); que ella es un modo de respuesta estética a la Palabra encarnada (Balthasar, 1964); o que es la respuesta a la pregunta por la situación última y definitiva de la existencia humana (Tillich, 1982). En cambio, para J. Ratzinger (2012a), y bajo el énfasis de la pregunta por la música en liturgia, la teología responde a la gloria de Dios para participar ella misma de esa gloria divina. Con esto, el autor no solo postula que lo teológico de la música sagrada es su relación con la revelación, sino también, que esta relación supone también su vínculo con los trascendentales metafísicos: el *Pulchrum* y el *Bonum*.

Ahora bien, lo teológico asociado a la gloria de Dios implica la alegría. El mismo santo Tomás de Aquino habría exaltado la alegría como objeto de la alabanza y de la glorificación a Dios. En esta alegría ha sido convocado el ser humano como persona, la comunidad humana, especialmente los pobres y sufrientes, y el cosmos entero: el cosmos canta la alabanza del Creador: “la gloria del Creador no puede expresarse solo con la palabra, sino también con el hecho de dar voz a la música de la creación” (Ratzinger, 2012a, p. 387). En este caso, la gloria de Dios se expresa de modo trinitario: “Cristo como la gloria de Dios accesible a nosotros [...] el Espíritu habla, gime, da gracias en nosotros” (Ratzinger, 2012a, p. 389). Esta glorificación también es una teología de la cruz pues que, no solo hay salmos de alabanza sino también de

lamentación: “el lamento se convierte en oración implorante y, al mismo tiempo, en signo de esperanza, en una forma de glorificación en la pasión” (Ratzinger, 2012a, p. 396)

Esta forma de entender la música sacra es expresión teológica en un sentido cristológico en cuanto que une al ser humano a la pasión y resurrección de Cristo: “la acogida de la música en la liturgia debe ser una acogida en el Espíritu, una transformación que signifique, al mismo tiempo, muerte y resurrección” (Ratzinger, 2012a, p. 389). Por esto mismo el cristianismo primitivo fue crítico frente a otras formas musicales venidas de otros cultos religiosos de la época.

“la música cultural de las religiones paganas tiene en la existencia humana una posición diversa de la música que glorifica a Dios mediante la creación. En muchos casos, trata de provocar, mediante ritmos y melodías, el éxtasis de los sentidos [...] no acoge en el espíritu de los sentidos, sino que trata de engullir el espíritu en los sentidos y liberarlo mediante este éxtasis” (Ratzinger, 2012a, p.390).

Este punto es crucial para distinguir lo teológico cristiano de la música sagrada de lo propio de otras religiones: lo cristológico de la música vincula al ser humano a la pasión de Cristo; lo pneumatológico de la música permite que los sentidos humanos se regocijen en el espíritu; en cambio, una música extática buscaría atrapar al espíritu en los sentidos, reducirlo a las expresiones rítmicas. En este caso, la dirección que sigue no es la glorificación en el *Logos* y en el regocijo del Espíritu, sino, la alteración de la conciencia mediante los recursos de una música extática de los sentidos.

“La obra de un Palestrina, igual que la de un Mozart, no habría sido pensable sin este proceso dramático en el que la creación se hace instrumento del espíritu, pero también el espíritu se hace tono y sonido en la creación material [...] la espiritualización de los sentidos es la verdadera espiritualización del espíritu” (Ratzinger, 2012a, p. 391).

Lo teológico de la música sagrada, es entonces la glorificación, y esta se realiza en una dinámica de espiritualización de la materia, en una elevación. Para el cristianismo, la música entendida de esta forma permite comprender el misterio de la revelación de Dios en Cristo. Es esto lo propiamente cristiano que debe conservarse como criterio para la música litúrgica: no se trataría de inducir al espíritu a un paroxismo del cuerpo, sino, más bien, de llevar al paroxismo del espíritu a toda la creación. En esto se identifica el esquema agustiniano y bonaventuriano de que toda la creación se recrea en la Trinidad. En síntesis, el fundamento teológico involucra cada uno de los elementos que se han tratado en la presente investigación. Por aquí se entrecruza el fundamento cosmológico, el antropológico y estético, el fundamento bíblico y litúrgico. La razón de ello es que la teología es la reflexión sobre el *Logos* como revelación divina. Y cada uno de estos fundamentos toma consistencia y fundamento en ese mismo *Logos*. Por eso la teología presta un servicio de mediadora para fomentar esa experiencia de encuentro en con *Logos* de Dios. En este sentido es transversal al problema de la música y el cosmos, de la música y la estética, de la música y la liturgia, de la música y la Biblia. Por esta misma razón, lo dicho en los otros apartados es estrictamente teológico, aunque pueden ser diferenciados en la adjetivación que reciben: antropológico, cósmico, litúrgico, bíblico.

6.4 Fundamento litúrgico de la música sagrada

La música sagrada tiene una relación íntima con la música litúrgica, porque la liturgia celebra la manifestación de Dios esto lo podemos observar desde los comienzos de la historia de la salvación especialmente en los libros de los reyes donde se logra ver la relevancia que le deban al salmista, los himnos de san Pablo en el nuevo testamento, también dan cuenta de una melodía armónica y métrica, que contienen una liturgia cantada; “No se puede decir nada de la liturgia sin hablar también de la *música sacra*; donde se degrada la liturgia se degrada también la

música sagrada y donde se comprende y vive la liturgia de manera correcta se desarrolla también una buena música sagrada” (Ratzinger, 2012c, p. 419). La relación es directa: el cultivo de la liturgia conlleva al cultivo de la música en ella. Por esta razón, definir qué es liturgia también conlleva a dar un lugar a la música. Para Boselli (2019), la liturgia, por su parte, comienza en el misterio (mistagogía), y se dirige u ordena hacia ese mismo misterio (epifanía y parusía). Entre su origen y su consumación, la liturgia se despliega en la experiencia humana: “esto significa reconocer en la liturgia la prerrogativa de ser acción teologal, es decir acción del propio Dios, y por este de realizar lo que significa” (Boselli, 2019, p. 205)

Por su parte, para J. Ratzinger (2005a), el inicio de la liturgia cristiana es la resurrección de Cristo. Por esto, en el cristianismo, el domingo y la fiesta del Señor adquieren centralidad. Lo que implicaría que la liturgia no puede ser separada de los sacramentos, y, de forma central, de la Eucaristía. De hecho, para dicho autor alemán, una mala comprensión de la Sacramentología conllevaría a una crisis de la liturgia: “«no podemos estar sin el día del Señor». No es una obediencia penosa a una orden externa de la Iglesia; es expresión de un deber y querer íntimo” (p. 74).

Liturgia y sacramentos tampoco pueden separarse de un sano sentido de la comunidad. De hecho, en esto consiste la principal crítica que hará J. Ratzinger a la liturgia posvaticana: ha corrido el riesgo de quitarle el fundamento religioso a la comunidad y de sumirla en una explicación de mero grupo de cohesión social: “en el Catecismo el término *Gemeinde* (comunidad o asamblea) aparece por primera vez allí donde se habla del Espíritu Santo como aquel que da forma a la liturgia” (Ratzinger, 2012c, p. 419). Es una comunidad que no se reduce a la explicación inmanentista del historicismo, sino que, para el cristiano, la comunidad es trascendente. No en vano habla de la liturgia en la comunidad terrena y de la liturgia en la

comunidad celestial. Para el Concilio Vaticano II, en la terrena se “pregusta y participa” y en la celestial Jerusalén, se canta “el himno de gloria del Señor” (SC 8). La comunidad, entonces, no se agota en la terrena, sino que es también celestial. En este punto se hace muy llamativa la manera en que el autor alemán reinterpreta un dicho clásico de la filosofía analítica de Wittgenstein:

Philipp Harnoncourt ha expresado de manera muy bella este mismo contenido transformando el conocido dicho de Wittgenstein, «de lo que no se puede hablar hay que callar», de esta forma: «de lo que no se puede hablar se puede, e incluso se debe, cantar y musicalizar, cuando no puede uno quedarse callado». Poco después añade: «judíos y cristianos están de acuerdo en que su canto y su música remiten al cielo o provienen del cielo o se oyen a las puertas del cielo». Con dichas frases se han establecido los principios fundamentales de la música litúrgica. La fe proviene de la escucha de la Palabra de Dios (Ratzinger, 2012c, p. 419).

Esta cita es muy importante para entender el sentido cristiano del lenguaje y de la liturgia. Es llamativo que una filosofía analítica tiende a reducir el lenguaje a una expresión univocista y matemática del sentido, y por ello, evita el lenguaje banal. Sin embargo, el lenguaje cristiano es, fundamentalmente, un lenguaje que remite a otro hablar, a otra forma de manifestación de la realidad. Tiende puentes de analogicidad e incluso, mediante la poesía mística, de equivocidad. Por eso mismo, el lenguaje en sentido cristiano no se deja reducir a un modelo lógico-matemático. No puede callar. Más bien, canta y hace música. La música se manifiesta aquí con el lugar propio del lenguaje que se abre a la multiplicidad de sentidos. Por esto también adquiere su connotación de sacralidad. Para M. Beuchot (1997), lo “unívoco es lo totalmente idéntico [...] lo análogo lo es en parte idéntico y en parte diverso” (p. 38). En lenguaje unívoco tiende a reducir su sentido a la fórmula matemática, y por esto, le es muy conveniente a la ciencia; por su parte, el lenguaje análogo va más allá de la identidad total y tiende a la equivocidad, puede ser filosófico y poético, musical.

Ahora bien, lo que ocurre con esta forma de filosofía del lenguaje, también sucede para la definición de la música en la liturgia. Ella no puede caer en un lenguaje univocista pues esto contraría la acción y el significado de la música; más bien se abre a los diversos sentidos. En este sentido está más vinculada al símbolo y al ícono que a la señal lógica y matemática. El cristianismo se percató de esto incluso en algunos de sus libros inspirados. Las metáforas del “cielo abierto”, de “las puertas del cielo”, de lo que se deja escuchar en otro horizonte distinto del terreno, implican la no agotabilidad del lenguaje en un modelo inmanentista e historicista, sino que el lenguaje evoca y comunica con otras formas de ser, incluso cuando ellas son difíciles de expresar y deben recurrir a lo simbólico. La música cristiana en la liturgia es un conducto de expresabilidad del misterio en los sentidos, en la materia, en el mundo. El misterio sobrecoge los sentidos y los espiritualiza.

Esto mismo implica hablar de la comunidad terrena y la comunidad celestial. Ambas dan culto a Dios, le rinden alabanza. Pero también lo que expresa es que la comunidad no puede reducirse a una explicación de tipo sociológico, sino que ella tiene por fundamento la acción del Espíritu. En este mismo marco, es el Espíritu la forma de la comunidad litúrgica. Por su parte, la música sacra se convierte en un medio por el cual el misterio se comunica, se encarna.

Este fundamento litúrgico también se deriva en un lineamiento pastoral, en tanto que conlleva a la inclusión de toda aquella forma de expresión musical capaz de comunicar el misterio en sentido cristiano y litúrgico: no solo el canto popular ayuda a la participación activa, sino también, existen otras formas de participación activa: el silencio, el gesto, la contemplación en el deleite de la música. En todo caso, en sentido cristiano, implica que los sentidos son espiritualizados por una acción que se realiza en la comunidad: la acción del Espíritu Santo.

El tema de la inclusión, de la diversidad y de la universalidad es una constante del problema del fundamento litúrgico porque tiene que ver directamente con la sublimidad de la salvación en Jesucristo. Es decir, para J. Ratzinger (2012d), la Iglesia en su camino histórico, en su encuentro con el Imperio romano, logró hallar algunas formas que le permitieron expresar el carácter sacro de Cristo. Una de ellas fue el uso del órgano como instrumento cósmico. No es el órgano por el órgano, sino en cuanto que se abre a lo cósmico de las voces y por supuesto, a lo universal de Cristo. De allí desprende una tesis central: “la música sagrada de pretensión artística no contradice la esencia de la liturgia cristiana, sino que es una forma necesaria de la expresión de la fe en la gloria universal de Jesucristo” (p. 438). La incorporación del órgano es todo un símbolo para la Iglesia puesto que ya no es el órgano la voz de emperador sino la voz del cosmos que rinde homenaje a Cristo en la voz de la liturgia papal (Ratzinger, 2012d, p. 437-438).

La Iglesia puede reinterpretar la cultura como sucedió con dicho instrumento, siempre y cuando busque con ello dar gloria de Cristo. Y esa gloria sea el criterio de su acción. Al respecto, continúa diciendo que, “La liturgia de la Iglesia tiene como tarea obligatoria descubrir la glorificación de Dios, que está escondida en el cosmos, y hacerla resonar” (Ratzinger, 2012d, p.442). La tarea no es sencilla. Consiste en indagar en el cosmos, en sus voces a fin de hallar la manera de expresar la “gloria universal de Jesucristo”. Por eso mismo dirá que es esencial de la liturgia “hacer que el cosmos se transponga, se espiritualice en el gesto del canto de alabanza para, así, redimirlo; humanizar al mundo” (Ratzinger, 2012d, p.437-443).

Buscar la glorificación de Cristo también implica indagar en el cosmos, y con ello tener presente siempre el problema de la comunicabilidad de Dios en el mundo y de las maneras de la expresión que dan culto a Dios. Lo interesante de estos postulados es que derivan en una palabra sobre lo propio humano y su lugar en el mundo. Por este motivo, el autor siempre ha insistido

que esta vía musical en la liturgia conllevaría a redescubrir al ser humano. Esto es importante: ante la moderna crítica antropológica que desconfía que el ser humano pueda brindar algo al mundo, a la vida, al planeta (bajo la consigna de que el planeta no necesita de los seres humanos), o de la cuestión animalista, J. Ratzinger propone (contra estas ideas), la idea de que el ser humano puede contribuir al mundo humanizándolo. “Humanizar el mundo” se convierte en la parte que le toca al ser humano.

El poshumanismo, según Chavarría (2013), pone en una relación crítica al ser humano con los animales, y con ello también a la teoría de los derechos en ambos casos, y sus relaciones con la biotecnología. Por su parte, la visión del J. Ratzinger, y su genialidad, ha consistido en afirmar que no es necesario prescindir de lo humano con miras al establecimiento de un biocentrismo. Más bien, lo humano en su carácter personal, es decir, relacional, tiene mucho que aportar al mundo, a los demás seres creados: “humanizar el mundo” mediante la liturgia, con el canto y la música sagrada. Este tema de lo humano es constante en dicho autor. Por ejemplo, siendo papa Benedicto XVI, en el discurso de navidad a la curia romana en diciembre de 2012, retoma el problema de lo humano y afirma que la principal crisis contemporánea consiste en el olvido de propio del ser humano; en el olvido de la investigación sobre la naturaleza y en el consiguiente reduccionismo de lo humano a la mera voluntad y libertad, Se trataría de una libertad ensimismada en el individualismo. Pero el autor va más allá. Reconoce que el problema reside en un olvido del ser humano concreto:

La manipulación de la naturaleza, que hoy deploramos por lo que se refiere al medio ambiente, se convierte aquí en la opción de fondo del hombre respecto a sí mismo. En la actualidad, existe sólo el hombre en abstracto, que después elige para sí mismo, autónomamente, una u otra cosa como naturaleza suya (Benedicto XVI, 2012).

Este ser humano abstracto corre el riesgo de perderse. Lo llamativo de esta preocupación, independientemente de su tono polémico, es que tiene una palabra clara sobre la especificidad humana. Lo anteriormente citado, unido a la preocupación que se viene escribiendo aquí relativa a la música en la liturgia, permite darle realce de vehemencia a los alcances de la afirmación de que la liturgia puede “humanizar el mundo”. La humanización del mundo es el aporte que puede brindar el ser humano al mundo, al problema animal, al asunto ambiental. Pero requiere poder responder qué es humanizar. En los tratados sobre la música litúrgica, J. Ratzinger permite descubrir que esa respuesta está asociada con la glorificación de Dios pues ella conlleva a una visión de la vida y a una visión del ser humano. Reafirma el carácter personal humano, una persona que se realiza entre la divinización y más allá de la propia naturaleza, como persona.

En síntesis, el fundamento litúrgico de la música sagrada no se queda en forma extrínseca, sino que se dirige a lo esencial de la problemática de la relación entre Dios, el cosmos y el ser humano.

7. Capítulo 3: INTERPRETACIÓN PASTORAL DE LA MÚSICA SAGRADA

7.1 Introducción

El presente capítulo es sintético y por lo mismo convergente. En él se reúnen algunos elementos básicos que sirvan de lineamientos para un lenguaje pastoral de una teología de la música. En esta parte se presenta lo que se entiende por un proceder pastoral derivado de las implicaciones del lugar que tiene la música en la liturgia; se pasa a una indagación por el servicio y los servidores que desde la música y el canto apoyan la liturgia; y, se finaliza con la cuestión del lugar de la comunidad y del coro en la liturgia. Cada una de estas partes evoca unos

lineamientos o directrices que pueden ser implementados en la pastoral o que operan a modo de recomendación.

7.2 ¿Qué se entiende por interpretación pastoral?

El presente capítulo propone algunos lineamientos pastorales sobre el lugar de la música en la liturgia. De esta manera evita ser un recetario de cosas o en una casuística musical, y se permite más bien mantenerse en el campo de una interpretación teórica que emplea un lenguaje pastoral o de “deber ser” aplicado a la música en liturgia. Se preocupa por las implicaciones de la música sagrada en el culto; por el lugar de la comunidad en la música y el coro; y, por la manera del servicio-servidores de la música litúrgica. De esta forma propone lineamientos vitales que se deben entender en el horizonte de la tradición litúrgica según el pensamiento de J. Ratzinger.

La teología que se pregunta por sus fundamentos, al hacerse la pregunta por su propio *Intellectus* (Rahner, 2012), y por su condición hermenéutica (Parra 2003), implica intrínsecamente una pregunta por su praxis de fe. De esta forma, también, junto a los fundamentos, coexiste su interpretación pastoral. Al respecto es llamativo cómo pastoralistas tales como Floristán (1998), no derivan directamente en una didáctica de la acción pastoral, sino que, primero establecen la teorización de la misma. Lo que implica esto que es la pregunta por una interpretación pastoral no consiste en un recetario de acciones a tomar (una didáctica catequética), sino que, presuponen una reflexión sobre la condición pastoral de la teología: una pastoral unida a los fundamentos que la hacen teología.

Dicho autor habla de una pastoral general y de una especial. En la general trata las fuentes teológicas (historia, teología, práctica, agentes), y en la especial continúa con las bases teológicas (kerygma, catequesis, liturgia, comunidad, servicio) (Floristán, 1998). Pero en ningún

momento deriva su discurso hacia un compendio casuístico de pastoral. Lo que indica que hablar de pastoral no quiere decir la elaboración de un recetario operacional para parroquias, sino de la reflexión o interpretación de los lineamientos del obrar o de la praxis de la fe. Por esto está en radical consonancia con la teología.

7.3 La tarea de la música sagrada en el culto

¿Cuál es el lugar de la música en la liturgia? Esta pregunta implica no solo una idea de comunidad, sino también de sus formas de expresión. Sobre la comunidad, cabe insistir en que, para J Ratzinger (2012a), la comunidad no solo tiene una dimensión horizontal explicada por las Ciencias Sociales, sino, sobre todo, una dimensión vertical que habla de que ella está fundada en Dios y de que Dios actúa en ella y le da cohesión; y, acerca de las formas de expresión, cabe decir que, para dicho autor, el lenguaje no se agota en una única forma de manifestación. Pero no solo esto. El problema de la música no es solamente funcionalista o de saber en dónde ubicarla y para qué sirve. Más bien, su problema consiste en que ella ya es una forma de revelación, y por eso su problemática involucra el cómo sucede esa revelación de Cristo. Este asunto se cruza y da relevancia a otras discusiones tales como qué tipo de lengua es la apropiada para la liturgia, qué tipo de inculturación, cómo vivir la interculturalidad, y demás. Lo que esto expresa, además, es en el fondo que, la música evangeliza.

En el contexto de los aportes de la escuela de Ratisbona, J. Ratzinger (2012c) reflexiona el sentido de la comunidad cristiana. Concluye que se trata de una comunidad trascendente. Pero también de allí deriva la pregunta por el idioma de la liturgia y de los instrumentos de la música. El coro tiene la misión de vincular a la asamblea en la alabanza de Dios; su misión no es la de crear un espectáculo para conmover al público. El coro tiene por tarea asociar a la asamblea a la

Jerusalén celestial en el mismo canto de glorificación. Este asunto “ha sido ilustrado de manera excelente también por Philipp Harnoncourt: «esta celebración no se interrumpe cuando se canta o se toca [...] sino que precisamente así manifiesta su carácter festivo»” (J. Ratzinger, 2012c, p.218). Este principio es aclarador en cuanto que no solamente da unas directrices sobre el uso del idioma en la liturgia y en el canto, sino, en cuanto que conlleva a una visión de la vida. Al respecto, prosigue citando a Harnoncourt: “«allí donde hay algo verdaderamente vivo se manifestará siempre una multiplicidad de formas y de estilos [...]; la unidad es una unidad orgánica»” (Ratzinger, 2012c, p.422).

De esta forma el aporte de Ratisbona ha consistido en conservar la liturgia en sus partes, dándole dignidad al canto litúrgico y recibiendo la máxima de que la liturgia y la música requieren ser cósmicas, buscar esa expresión de la unidad en la manifestación de las partes: “su transparencia a la liturgia cósmica del *Logos*, en la unidad de toda la Iglesia, sin asumir un carácter de museo o petrificación” (Ratzinger, 2012c, p.428). Esta “unidad orgánica” se refiere a la vida en sus diversas expresiones, a la comunidad congregada como Iglesia, e incluso, a la unidad de las voces cósmicas representadas en el instrumento llamado Órgano. “El *organon* es el instrumento cósmico, y como tal, la voz del soberano del mundo, del emperador. A este uso bizantino, Roma opone la cristología cósmica, y a partir de ella, la función cósmica del *Vicarius Christi*: lo que allí era justo para el emperador podía ser al menos igualmente justo para el Papa” (Ratzinger, 2012d., p. 437-438).

Roma hace una reinterpretación del órgano. En la Roma de los césares, la voz del emperador resuena a todo el cosmos. Esto representa el órgano con sus múltiples tubos conductores de vientos. En cambio, en la Roma del Papa cristiano, el órgano pasa a ser la voz cósmica del representante de Cristo. A juicio del autor referenciado, la voz de Cristo se posiciona

por encima de los preconceptos políticos (Ratzinger, 2012d., p. 440). El autor en cuestión reconoce que este asunto es de difícil aceptación para la “actual erudición teológica” (Ratzinger, 2012d., p.442). Puesto que “es valorada como «constantiniana», como una romanización peor incluso que la helenización” (Ratzinger, 2012d., p.445). A pesar de esto, el autor alemán insiste en que no es cierto, que más bien con la introducción del órgano en la liturgia papal y su vinculación con el ejercicio litúrgico de Cristo, lo que la Iglesia ganó fue superar la helenización musical y la sinagogalización del canto litúrgico. Gracias a este cambio “se realizó la verdadera exigencia de la fe en Cristo, que acoge la herencia del templo y la supera, transponiéndola a la dimensión universal” (Ratzinger, 2012d., p. 447).

Según su juicio, la dignidad de la música litúrgica cristiana se expresa en la universalidad de Cristo, y el órgano ayudó a esta universalización. Por esta razón no se podría juzgar de forma rápida como una “constantinización” de la Iglesia, sino como el hallazgo de un instrumento capaz de expresar la dignidad de la fe en Cristo. En resumen, la música en la liturgia permite variaciones de idiomas (canta implementada desde siempre en la tradición cristiana), siempre y cuando sirvan para la expresión estética que brota de la alabanza a Dios. Esta variedad de idiomas en el canto litúrgico ha ido implementándose con algunas experiencias monacales (como *Taizé*) en donde se expresa la universalidad a modo de ecumenismo de las voces. También ha operado en la polifonía que crea música de canon en donde interactúan no solo variaciones de las voces sino también de los idiomas. Esto, cabe aclarar, es posible, siempre y cuando no se pierda de vista que la palabra debe ser clara y comprensible. Pero también, que conserve el aire de interioridad y meditación (cosa lograda por la música pausada y respirada del gregoriano).

Acerca de estos últimos criterios evocados, es necesario tener en cuenta las enseñanzas del magisterio de la iglesia, donde la inspiración que une al canto con la celebración solamente necesitará ser escuchada. Cabe recordar lo que dirá J.Pablo II interpretando a Pío X y a Pablo VI:

Con respecto a las composiciones musicales litúrgicas, hago mía la "ley general", que san Pío X formulaba en estos términos: «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 (Juan Pablo II, 2003, n. 12).

Pero también opera como síntesis el que la música litúrgica da preferencia al órgano como un instrumento para la expresión universal de la revelación, pero esto no implica que el órgano sea el único instrumento posible. Al contrario, tanto el Concilio como los demás Papas (Pablo VI, Juan Pablo II y Ratzinger-Benedicto XVI), reconocen que otros instrumentos pueden embellecer la liturgia, y que son aceptados siempre y cuando expresen el carácter majestuoso de la liturgia celestial. Al respecto apunta Juan Pablo II:

Sin embargo, es preciso constatar que las composiciones actuales utilizan a menudo módulos musicales diversos, que no carecen de dignidad. En la medida en que ayuden a la oración de la Iglesia, pueden constituir un valioso enriquecimiento. Con todo, es necesario vigilar a fin de que los instrumentos sean idóneos para el uso sagrado, convengan a la dignidad del templo, sean capaces de sostener el canto de los fieles y favorezcan su edificación. (Juan Pablo II, 2003, n. 15).

7.4 Pueblo de Dios: Intérpretes y comunidad

La comunidad no se agota en el historicismo; el lenguaje de la comunidad se abre a otras dimensiones del sentido. La liturgia, por su parte, no cae en una suerte de univocidad del lenguaje, sino que tiende a la riqueza de la expresión de los sentidos. El cristianismo no asume el lenguaje al modo de la máxima de Wittgenstein que invita a callar ante el misterio, sino que, por el contrario, encuentra al misterio hablando, expresándose, cantando. El género apocalíptico es rico en este modo de hablar: los cielos se abren y comunican su palabra. La comunidad creyente,

por su parte, no se agota en las fuerzas inmanentes de la historia, sino que ella también es comunidad celestial. Este criterio tiene altas repercusiones pastorales para la música en la liturgia. “En efecto, una música que deba servir a la liturgia cristiana debe corresponder al *Logos*” (Ratzinger, 2012c, p. 420)

Se distingue de una música rítmica extática; del “aturdimiento ebrio”, de la “disolución del yo en el nirvana” (Ratzinger, 2012c, p. 421). Incluye una actitud de apertura al misterio, una postura corporal adecuada a la expresión interior; no tiene que recurrir a los gritos; incluye el silencio y el respeto: “debemos recordar que estamos bajo los ojos de Dios” (Ratzinger, 2012c, p. 422). Cita a: San Cipriano en su comentario al Padrenuestro). Se trata de un criterio intrínseco a la revelación del *Logos*, a la dinámica revelatoria que asume en el tiempo. Esto significa que lo dicho aquí no conlleva a una actitud abstraída del mundo, sino más bien, a una actitud encarnada. La música sí debe ser accesible a la participación activa del pueblo de Dios, pero accesible y participación no implican agotar las posibilidades de accesibilidad en una única forma (Ratzinger, 2012c, p. 423). Lo que aquí se indica es que el pueblo de Dios también puede acceder a la música litúrgica mediante el silencio, mediante una postura corporal contemplativa, mediante la alegría que trae el gozo del misterio y de la alabanza a Dios. Como se dijo, esta participación en la liturgia no agota los caminos de acceso.

Por ello mismo, la pastoral de la música litúrgica debe educar en la oración meditativa, en el silencio, en las posturas corporales y su relación con lo que se celebra y canta. Esta actitud respetuosa es también inclusiva: no solo participan quienes aplauden o conocen la letra de lo que se canta, sino también, participa activamente quien hace silencio y ora. Es inclusiva porque permite que los géneros musicales pastorales no solo sean populares sino también forma estéticas

o artísticas de música capaz de elevar el espíritu a otras experiencias. Al respecto, el gregoriano y la polifonía también tiene una gran capacidad de evangelizar.

Allí donde está vigente un concepto de comunidad desmesurado y totalmente irrealista, sobre todo (como hemos podido constatar) en una sociedad en movimiento como la nuestra, se reconocen, como sujetos legítimos del canto litúrgico, solo al sacerdote y a la comunidad. El primitivo activismo y el liso racionalismo pedagógico subyacente en semejante postura se ha hecho evidente tal vez hoy día en todas partes; y, por tanto, es solo raramente sostenido [...] se basan en una interpretación insuficiente [...] sino que ésta puede ser entendida solamente como asamblea abierta hacia lo alto y a partir de lo alto, sincrónica y diacrónicamente abierta, hacia la amplitud de la historia de Dios (Ratzinger, 2012c, p. 420-421).

Lo que la cita refiere es a la crítica de la postura que afirma que los únicos sujetos de la liturgia son una línea horizontal entre el sacerdote y la comunidad. Esta postura desfiguraría el sentido de participación en la liturgia puesto que implica que la comunidad desconoce su lugar y quiere que esta participación sea homogénea para todos por igual. Se trata de desconocer que, en el cristianismo, los diversos dones y carismas tienen su lugar. Al contrario, esta postura pretendería equiparar todos los dones y carismas en una única línea horizontal olvidando la vertical. Por eso afirma que también habría que reconocer que la comunidad de hace desde lo alto, desde el fundamento divino. Por eso es pueblo de Dios. Las implicaciones pastorales que esto contiene son, principalmente, que, la música no tiene por objetivo causar un momento placentero a la comunidad celebrante, ni que ella opera como un concierto de música sagrada.

En liturgia, la música sagrada no es un espectáculo para el público; y, también implica que, el coro o la *schola* no presta su servicio litúrgico para motivar al pueblo a modo de concierto musical, sino, que la finalidad del coro es propiciar la comunicación con Dios. Por ello mismo, el coro litúrgico no se dirige al público, sino a la alabanza de Dios. Esta es la inmensa diferencia entre el coro del teatro griego y el coro en la liturgia cristiana. El coro griego, por ejemplo, el de la tragedia buscaba generar sentimientos de compasión y horror en el público

reunido (Romero, 2017). En cambio, en el cristianismo, el coro busca conectar con la vida de Dios y viabilizar la experiencia de la gracia en la comunidad de fe, no se dirige al público sino a la alabanza. (Ratzinger, 2012c).

Esto también significa que, desde el punto de vista pastoral, hay que educar los sentimientos religiosos asociados a la música. Mientras que el coro griego es performativo (Romero, 2017), y busca generar una condición social y cultural en el grupo que asiste al espectáculo; el coro de la liturgia cristiana lo hace, pero como respuesta a una Palabra o a la gracia experimentada en la alabanza y glorificación de Dios. Dirige todas sus fuerzas en un impulso de afectividad o de amor hacia el Creador, y se reconoce dentro del abrazo de su misterio. Por ello mismo siente la comunicación de la gracia. No ha generado sentimientos por performatividad de la música, sino por experiencia del don que procede de Dios. La música sagrada, en este sentido, comunica y une con Dios.

Quizás este sea un criterio aclarador de la relación entre la música litúrgica católica y la música *pop* y *rock* empleada por otros movimientos cristianos no católicos y de corte más pentecostal. La música litúrgica busca la manifestación de la gloria de Dios, en cambio, estas otras formas musicales, muchas veces, pretenden es una respuesta sentimental masificada. Mueven los sentimientos, atraen, generan una respuesta emocional de los oyentes. Lo que está bien en cuanto que suscitan sentimientos religiosos importantes. Sin embargo, para la liturgia cristiana, la centralidad no es conmover al público, sino, alabar y glorificar a Dios. La transformación o conversión viene como efecto de la gracia comunicada, no como fruto del sentimentalismo gestionado por un coro que se dirige al público y no a la belleza de Dios. Sin embargo, esto se afirma de aquella música que opera así, y no quiere decir que sea toda la música. Pero sí se establece un criterio normativo: para el cristianismo la música no puede ser al

modo del teatro griego, sino al modo litúrgico de la comunidad de fe que celebra el misterio de Cristo y que alaba la belleza de Dios.

CONCLUSIONES

La música sagrada representa, según el art. 112 de la Constitución sobre la liturgia del Vaticano II, una «parte necesaria e integrante de la liturgia solemne». No significa esto que la música sagrada sea “esencial”, pero sí que es «necesaria e integrante». La liturgia no toma su consistencia de la música, pues su principio es divino, “por esto la eucaristía puede ser celebrada de modo lícito y con sentido también como *missa lecta*, sin el canto” (Ratzinger, 2012f, p. 458). Si bien esto es cierto, también lo es el hecho quitarle la música a la liturgia es reducir el esplendor de la glorificación de Dios. “La música sagrada, por tanto, no forma parte de todas las celebraciones litúrgicas particulares, pero en el conjunto del obrar de la Iglesia debe estar necesariamente presente (. Ratzinger, 2012f, p. 459).

La Iglesia siempre ha puesto la música litúrgica al servicio de la oración, y esto se convierte en criterio pastoral. Ella debe fomentar el silencio, la adoración y el reconocimiento de la gloria divina y de su revelación en la historia. “La Iglesia se sabe llamada a poner la música al servicio de la oración, como gesto de glorificación expedito y adecuado al hombre, como implicación de lo creado en la glorificación” (Ratzinger, 2012f, p. 457). De esta forma se unifica la voz de los ángeles en la liturgia celestial con la de los seres humanos pues ambos tienen por finalidad la glorificación.

Como consecuencia de ello, la música sagrada es, por su naturaleza, un acto litúrgico, pero también, con igual verdad, un acto musical” (Ratzinger, 2012f, p. 458). Lo que esta

afirmación enseña es que la liturgia debe ser también estética, pulcra y fomentar la experiencia de lo bello como experiencia del esplendor de Dios. Liturgia y arte no se separan. Esto evoca cómo, bajo un impulso utilitarista y pragmático, algunas parroquias o centros pastorales se han centrado en la rúbrica litúrgica, pero han olvidado el arte. Esto es así no solo para la música sino también para la construcción de los templos y la organización de los espacios. Hay un creciente olvido de la estética. Lo que J. Ratzinger permite recordar es que el acto litúrgico en que consiste la música sagrada también es un acto musical o artístico que se dirige a la gloria de Dios. Esto sin descuidar también que, lo que está afirmando es que la música sagrada no es una adenda en la liturgia; no es un añadido extrínseco, sino que la música es ella misma liturgia. Por eso, se debe cultivar esta comprensión a fin de prestar un mejor servicio a Dios en la comunidad.

La profesión del músico de la Iglesia es, por tanto, una profesión propiamente litúrgica y pastoral” (Ratzinger, 2012f, p. 457). Esta tesis implica que los espacios litúrgicos no solamente están reservados para los laicos (varones o mujeres), sino también para los sacerdotes. La razón de ser de esto consiste en que la música litúrgica es un verdadero acto litúrgico y por ello mismo es un ministerio o servicio. Este ministerio puede ser prestado por una persona idónea, capaz de comprender los lineamientos de la fe entorno a la celebración. Esta función puede ser realizada por cualquier miembro del pueblo de Dios que sea previamente reconocido como alguien capaz de prestar este servicio ya sea por su cultura musical, teológica o de compromiso pastoral. En esto, J. Ratzinger (2012f) invita a no separar la liturgia de la pastoral, no vaya a ser que por recalcar tanto su aspecto litúrgico se olvide que también es un oficio de laicos, o que por recalcar tanto lo laical se olvide que también es un asunto sacerdotal.

La profesión del músico de la Iglesia es también una profesión propiamente musical y requiere una verdadera cualificación musical” (Ratzinger, 2012f, p. 458). Es un punto central. El

profesional de la música litúrgica en la Iglesia no solo debe ser capaz de reproducir o interpretar la música ya compuesta y que opera en la tradición; sino, además, ser capaz de componer su propia música a fin de enriquecer el patrimonio cultural de la Iglesia. Es importante insistir en esto puesto que esta tesis responde a la centralidad de la naturaleza musical de la liturgia: ella va creciendo en la comprensión de la fe en un diálogo con la cultura y respondiendo a la dinámica de la revelación en la historia. Por esta razón se requiere profesionales capaces de ponerle corazón a sus composiciones y de aportar en el crecimiento de la fe del pueblo de Dios: “sirve a la edificación de la comunidad” (Ratzinger, 2012f, p. 458).

REFERENCIAS

- Asensio, J. C. (2008). "Historia y espiritualidad del canto gregoriano". *Revista de espiritualidad* 67: 387-406.
- Béjar B. J. S. (2014). "Método teológico y credibilidad del cristianismo". *Theologica Xaveriana*. 64, 177: 25-58.
- Berrios, F. (2014). "La liturgia en el Concilio Vaticano II: bases, repercusiones y desafíos de una reforma". *Teología y Vida*, 55/3: 517-548.
- Beuchot, M. (1997). *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México: Itaca.
- Blanco, P. (2012). "El pensamiento teológico de Joseph Ratzinger". *Scripta Theologica* 44: 273-303.
- Boselli, G. (2019). *El sentido espiritual de la liturgia*. Barcelona: Centre de pastoral litúrgica.
- Calderón Núñez, G. (2009). "Los textos de Ugarit en la Biblia. Una introducción en la tradición mitológica del medio oriente antiguo". *Veritas*, 4, 20: 55-72.
- Chavarría A. G. (2013). "El posthumanismo y el transhumanismo: transformaciones del concepto de ser humano en la era tecnológica". En: <http://repositorio.ucr.ac.cr/bitstream/handle/10669/846/%20Informe%20Final.pdf?sequence=1&i>
- Congar, Y. M. (1981). *La fe y la teología*. Barcelona: Herder, 1981.
- Della Mirandolla, P. (2010). "Discurso sobre la dignidad del hombre". *Revista digital universitaria*, Vol. 11, 11: 1xx-6xx. En: <http://www.revista.unam.mx/vol.11/num11/art102/art102.pdf>
- Floristán, C. (1998). *Teología práctica. Teoría y praxis de la acción pastoral*. Salamanca: Sígueme.
- Galí Boadella, M. (2002). "Música para la teología de la Liberación". *AHIg* 11: 177-188.
- Gallardo, G. S., y, Martín, A. E. (2020). "«lo propio del hombre» Apuntes de antropología ratzingeriana". *Cauriensia*, XV: 385-404.
- Heidegger, M. (2003). *La proposición del fundamento*. Barcelona: Serbal.
- Juan Pablo II. (2003). "Quirógrafo del sumo pontífice Juan Pablo II en el centenario del motu proprio *tra le sollecitudini*". Vatican.va. En: http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/letters/2003/documents/hf_jp-ii_let_20031203_musica-sacra.pdf
- León, I. M. (2016). "Reseña. Joseph Ratzinger. Comprensión de la revelación y teología de la historia de san Buenaventura". *Scripta Theologica* 48: 530-531.
- Benedicto XV. (2012). "Discurso del santo padre Benedicto XVI a la curia romana". En: http://www.vatican.va/content/benedict-xvi/es/speeches/2012/december/documents/hf_ben-xvi_spe_20121221_auguri-curia.html

Llopis, J. (1967). “Constitución Sacrosanctum Concilium. Comentario”. En AAVV, *Vaticano II. Historia, doctrina, documentos*, pp. 223-229. Barcelona: Regina.

Loneragan, B. (2006). *Método en teología*. Salamanca: Sígueme.

Madrigal, S. (2006). *Karl Rahner y Joseph Ratzinger: Tras las huellas del concilio*. Santander: Sal Terrae.

Mardones, J. M. (1992). “El problema de Dios y la falibilidad de la razón. El racionalismo crítico de H. Albert”. En José Gómez Caffarena y José María Mardones (Cords.), *Cuestiones epistemológicas. Materiales para una filosofía de la religión I*, pp. 255-277. Barcelona: Antropos.

Martínez, L. (1998). *Los caminos de la teología. Historia del método teológico*. Madrid: Bac.

N. M. Jiménez Villacreces (2019). “Música Litúrgica, Composición de una Misa católica con cantos del ordinario”. Tesis licenciatura en música. Universidad de los hemisferios.

Recuperado de:

<http://dspace.uhemisferios.edu.ec:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/859/1.%20Proyecto%20de%20Fin%20de%20Carrera.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Parra, A. (2003). *Textos, contextos y pretextos. Teología fundamental*. Bogotá: Javeriana.

Parra, A. (2000). *Hermenéutica Teológica. (ensayo)*. universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.

Rahner, K. (2012). *Curso fundamental sobre la fe*. Barcelona: Herder.

Ratzinger, J. (1999). *La fiesta de la fe. Ensayo de teología litúrgica*. Bilbao: Desclee de Brouwer.

Ratzinger, J. (2005). *Un canto nuevo para el Señor. La fe en Jesucristo y la liturgia hoy*. Salamanca: Sígueme.

Ratzinger, J. (2009). *El espíritu de la liturgia. Una introducción*. Madrid: Cristiandad.

Ratzinger, J. (2011). *Lodate Dio con arte. Sul canto et la musica*. Venezia: Marcianum Press.

Ratzinger, J. (2012a). “El fundamento teológico de la música sagrada”. En *Obras completas XI, Teología de la liturgia*, pp. 375-408. Madrid: BAC.

Ratzinger, J. (2012b). “La imagen del mundo y del hombre propia de la liturgia y su expresión en la música de la Iglesia”. En *Obras completas XI, Teología de la liturgia*, pp. 398-409. Madrid: BAC.

Ratzinger, J. (2012c). “«Delante de los ángeles cantaré para ti». La tradición de Ratisbona y la reforma litúrgica”. En *Obras completas XI, Teología de la liturgia*, pp. 411-440. Madrid: BAC.

Ratzinger, J. (2012d). “La transposición artística de la fe. Problemas teológicos de la música sagrada”. En *Obras completas XI, Teología de la liturgia*, pp. 429-440. Madrid: BAC.

Ratzinger, J. (2012e). “«Cantad a Dios con maestría». Indicaciones bíblicas orientativas para la música sagrada”. En *Obras completas XI, Teología de la liturgia*, pp. 441-455. Madrid: BAC.

Ratzinger, J. (2012f). “La profesión del músico de la Iglesia como servicio litúrgico y pastoral”. En *Obras completas XI, Teología de la liturgia*, pp. 457-459. Madrid: BAC.

Ratzinger, J. (2013). “Comprensión de la revelación y teología de la historia de san Buenaventura”. En: *Obras completas II*, Madrid: BAC.

Ratzinger, J. (2014). “Observaciones al esquema «De fontibus Revelationis»”. En *Obras completas VII/1 Sobre la enseñanza del Concilio Vaticano II*, pp. 117-135. Madrid: BAC.

Rodríguez Gómez, J. (2002). *El canto gregoriano y la música medieval*. San Vicente: Club Universitario.

Romero M. L. (2017). “El coro en la tragedia griega”. *II jornadas de teatro clásico*. En: https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/13541/TEXTO_CONFERENCIA_EL_CORO_EN_LA_TRAGEDIA_GRIEGA.pdf?sequence=4&isAllowed=y

Saeteros, T. (s.f). “El cántico nuevo que construye la casa de Dios. Una propuesta antropológica de Joseph Ratzinger: lector de Agustín de Hipona”. *Fondationeratzinger.va*. En: http://www.fondationeratzinger.va/content/dam/fondationeratzinger/contributi/-8_Q_SAETEROS%3D5FPONENCIA_RATZINGER%3D5FEI_c_%3D%20a%CC%81ntico%20nuevo%20que%20construye%20la%20casa%20de%20Dios_FVJR.pdf

Saiz-Pardo, R. (2011). “Joseph Ratzinger: Il luogo della musica litúrgica”. *Atti del Congresso internazionale di musica sacra*. Vaticano: L. Editrice Vaticana. En: https://www.researchgate.net/publication/323629270_Joseph_Ratzinger_il_luogo_della_musica_liturgica

Saiz-Pardo, R. (2017). “Scoprire la Parola tra le parole. Benedetto XVI e la música sacra”. *Researchgate*. En: <https://www.researchgate.net/publication/323629062>

Tillich, P. (1982). *Teología sistemática I*. Salamanca: Sígueme.

Vaticano II. (1963). “Constitución Sacrosanctum Concilium”. *Vatican.va*. En: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html

Von Baltthasar, H. U. (1964). “El lugar de la teología”. En *Ensayos teológicos I. Verbum Caro*, pp. 193-208. Madrid: Cristiandad.