

SIMPOSIO SOBRE PATRIMONIO INMATERIAL

LA VOZ

Y LA

MELO-

DÍA

La salmodia,  
la lírica,  
el gesto,  
el tarantismo,  
la música vocal

# La melodía de la voz en la salmodia

**Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA**  
Académico Numerario de la Real Academia  
de Bellas Artes de San Fernando

**V**amos a iniciar este coloquio para tratar muy oportunamente sobre la **voz y la melodía** con el buen propósito de aclarar si una y otra son dos realidades que están matrimoniadas desde tiempo inmemorial, o por el contrario son la misma realidad cuya vida se remonta a tiempos muy anteriores a los orígenes de nuestra especie.

Nuestro lenguaje está plagado de expresiones –metáforas llamamos– en las que asimilamos, o incluso identificamos, las realidades humanas con las de otras especies de animales. Así, por ir al terreno de la música, decimos de alguien que **canta como un jilguero** o un **ruiseñor**.

Esta referencia a los pájaros cantores es recurrente en la poesía trovadoresca, incluso cuando debaten entre sí los trovadores.

Peire d'Alvernha (siglo XII), con la fanfarronería típica de todo trovador, entra en debate con Bernart de Ventadorn y le acusa de no saber cantar, porque no lo hace de inmediato imitando al ruiseñor<sup>1</sup>. El canto del ruiseñor es para él un mensajero

<sup>1</sup> ¿Cómo podéis dejar de cantar al oír al ruiseñor? —canta Peire d'Alvernha dirigiéndose a Bernart de Ventadorn:

“Amics Bernartz de Ventadorn,  
com vos podetz de chant sofrir,  
can assi auzetz esbaudir  
lo rossinolet noih et jorn?  
Auyatz lo joi que demena!  
Tota noih chanta sotz la flor.  
Melhs s’enten que vos en amor”.

‘Amigo Bernartz de Ventadorn: ¿Cómo podéis soportar el no cantar, cuando oís al ruiseñor recrearse día y noche? ¡Escuchad el gozo que expresa! Toda la noche canta bajo la flor. Mejor que tú entiende en amor’ (70, 2). Riquer, o. c., pág. 329. El canto del ruiseñor es, en este medio trovadoresco, el

que en el atardecer lleva el dulce canto del trovador a la dama<sup>2</sup>.

A sensu contrario, se dice de uno, cuando canta mal, que ladra como un perro, o como un burro. El autor de los dísticos elegíacos que hacen de prólogo en el Antifonario de León, tras exponer el gozo de cantar delicadamente, enumera las virtudes que deben adornar al cantor y termina haciendo la semblanza de un mal cantor:

*“Remove a chorum raucedini deditus voce  
nec adplicare ibidem precipias.  
Rumpunt pulmonum fibras, discernitur guttur,  
miserum postremo anhelum pectus edet.  
Dissonum rugitum signat ut aselli grunnitum,  
gannit ut vulpes, horrida voce promet”<sup>3</sup>.*

---

modelo del buen cantor, por la voz, por el motivo y por la hora (nocturna) de su canto. El franciscano Fray Gil de Zamora (siglo XIII), citando a Plinio y a San Ambrosio, reconoce las virtudes del ruiseñor: “Experientia novimus aves ad audiendam melodiam festinanter descendere, ipsam libenter addiscere, discipulas liberaliter erudire. Unde narrat Plinius, libro X, et Ambrosius in Hexameron, quod philomela, quae alio nomine lusciniā vel acredula nuncupatur, est avicula corpusculo modica, sed voce et cantu permaxima. Ipsa cum vernali tempore fovet ova, insomnem longae noctis laborem cantilenaē suavitate solatur, ut possit non minus dulcibus modulis quam fotu corporis animare ova quae fovuntur”. ‘Sabemos por experiencia que las aves, al escuchar una melodía, diligentemente se aproximan, la aprenden enseguida con gusto y la enseñan generosamente a sus discípulas. Así, cuenta Plinio (el Viejo) en el libro X (de su *Historia natural*) y San Ambrosio en su *Hexamerón*, que el filomela, llamado también ruiseñor y “acredula”, es un avecilla de cuerpo muy pequeño, pero de voz y canto extraordinarios. Cuando en primavera empolla los huevos, mitiga su insomne trabajo en la larga noche por la suavidad del canto, a fin de que pueda dar vida a los huevos que está empollando con sus dulces cantares no menos que con el calor de su cuerpo’. *Ars musica*, in *Corpus Scriptorum de Musica*, vol. 20, pág. 46.

2           “Quan l’auzelet de bon aire  
vu sa beutat aparer,  
dous chant comenset a braire,  
si com sol far contra-l ser”.

‘Cuando el pajarillo de buena raza vio aparecer su hermosura (de la dama), comenzó a gorjear un dulce canto, como suele hacer al caer la tarde, después se calla, deja de gorjear y se ingenia para decir, sin zozobra, lo que ella se digne escuchar’ (323, 23). Riquer, o. c., pág. 317.

3           “Retira del coro a los que cantan con voz ronca y no te empeñes en mantenerlos. Rompen las fibras de sus pulmones. Su garganta queda desgarrada y, al fin, su pobre pecho pierde el hábito. Produce un rugido disonante como un rebuzno. Ladra como un zorro. Se le reconoce por su horrible voz”. Antifonario visigótico mozárabe de la catedral de León, ed. L. Brou, J. Vives, Barcelona-Madrid, CSIC, 1959, fol. 3v., pág. 7. La Institutio Patrum de modo psallendi emplea también palabras terribles, acudiendo a símiles de los diferentes sonidos de las bestias, para definir la voz de los malos cantores y de los histriones: “Histrionae voces, garrulas, alpinas, sive montanas, tonitruantes, vel sibilantes, hinnientes velut vocalis asina, mugientes, seu balantes quasi pecora, sive foemineas, omnemque vocum falsitatem, iactantiam seu novitatem detestemur, et prohibeamus in choris nostris”. ‘Detestemos y rechacemos de nuestros coros las voces histriónicas, gárrulas, alpinas o montaraces, atronadoras, silbantes, relinchantes como el rebuzno, mugientes, o como el balido de las ovejas, afeminadas y toda falsedad de voz, jactancia o moda’, Gerbert, o. c., pág. 8. La referencia a las bestias para relacionar con ellas al mal cantor, o simplemente al cantor, que no al músico, es un lugar común

Lo que estas comparaciones o metáforas nos apuntan es la radicalidad más que antropológica de fenómenos como la música que, con no poca pretensión e injustificada vanagloria consideramos específicamente humanas.

San Agustín en el primer capítulo 4 (de su primer libro sobre la música) hace una reflexión muy apropiada, para poner lo que de **humano** tenemos en nuestra voz cuando cantamos. Dice el

*MAESTRO: "¿Te parece que el ruiseñor modula bien su voz en la estación primavera del año? Pues aquel canto suyo es armonioso y dulcísimo, y si no me engaño, conviene a ese tiempo.*

*DISCÍPULO: -Me parece, de todo en todo.*

*M.-Pero ¿conoce el ruiseñor este arte liberal?*

*D.-No.*

*M.-Ves, en consecuencia que la noción de ciencia es muy necesaria a la definición de la música (había definido a la música como "**scientia bene modulandi**"*

*D.-Lo veo, enteramente.*

*M.-Dime, por tanto, te lo ruego. ¿No te parecen ser semejantes, como es el ruiseñor, cuantos, guiados por cierto instinto, cantan bien, es decir, lo hacen armoniosa y suavemente, aunque no pueden dar respuesta alguna a quien les pregunta sobre los ritmos en sí o sobre los intervalos de los sonidos agudos y graves?*

*D.-Pienso que se parecen muchísimo.*

*M.-¿Qué diremos de aquellos que, sin tener esta ciencia, los escuchan gustosamente? Cuando vemos que los elefantes, los osos y algunas otras especies de animales se mueven al ritmo del canto, y que hasta las aves mismas se deleitan en sus propias voces (pues si en ellos no hubiese, además, algún provecho, no harían esto tan intensamente sin placer alguno), ¿no habrá que compararlos a estos animales?*

*D.-Así lo estimo. Pero este reproche apunta a casi todo el género humano.*

*M.-No es como piensas. Pues los grandes hombres, aunque no entienden de música, o bien se adaptan al pueblo, que no dista mucho de los animales y*

---

*entre los tratadistas medievales.*

*cuyo número es inmenso pero lo hacen de una manera muy mesurada y prudente (y ahora no es oportuno hablar de este asunto), o bien después de grandes preocupaciones, para aliviar su espíritu y recobrar fuerzas, se toman así muy moderadamente algún placer. Tomárselo así de vez en cuando es cosa muy honesta; pero dejarse cautivar por él, aunque sea pocas veces, es una torpeza y además algo vergonzoso.*

*Así las cosas, ¿qué te parece? Los que tocan la flauta o la cítara, e instrumentos de esta clase, ¿pueden ser comparados con el ruiseñor?*

*D.-No.*

*M.-Pues ¿en qué se diferencian?*

*D.-Porque en éstos veo que hay cierto señor, en cambio, sola la naturaleza.*

*M.-Algo muy verosímil dices. Pero ¿te parece que debe llamarse arte, aunque lo ejecutan en virtud de cierta imitación?"<sup>4</sup>*

Sigue luego San Agustín, todavía no santo ni obispo, cuando era maestro de Retórica, en Milán y descansaba en la villa tranquila de su amigo Verecundo, sigue San Agustín –digo– explicando la teoría griega de la imitación como esencia del arte, para concluir que también la imitación, en el arte, debe estar informada por la inteligencia.

\* \* \*

Este apunte histórico sobre la particularidad del canto y de la música por comparación de los animales nos lleva a entrar de lleno en el asunto la voz humana y la melodía. Para tratar finalmente sobre la melodía de la salmodia, esto es de la voz de la salmodia.

Sobre el asunto de la voz ya hace cerca de treinta años, en mayo de 1982, tuve el honor de conversar con Paul Zumthor en un coloquio, similar al nuestro de hoy, que se celebró en Poitiers sobre la canción medieval de trovadores y troveros y sobre la canción de amor. En la actas del coloquio, el insigne pensador e historiador de la literatura medieval publicó el punto de vista que defendió en el coloquio, con el título "Consideraciones sobre los valores de la voz"<sup>5</sup>. Observaba el pensador suizo

4 Augustinus, *De musica libri VI*, IV, 6: Migne, PL 32, 1081ss: *Obras completas de San Agustín*, Vol. XXXIX, Escritos Varios 1º. Versión, introducción y notas de Alfonso Ortega, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1988, págs. 79-81,

5 Paul Zumthor " Considérations sur les valeurs de la voix" *Cahiers de Civilisation médiévale*, XXV, 1982, pp.233-238

que todavía no se había creado una verdadera ciencia de la voz (muy a pesar -digo yo ahora- de lo que ya defendía San Agustín). Añade seguidamente que el estudio de la poesía, de la canción de tradición oral estaría irrecuperablemente desenfocado si no tiene como punto de arranque, o se realiza desde la perspectiva de lo que él llama una "ontología del sonido vocal". Esta ciencia debería comprender, además de una física y de una psicología, una antropología y una historia. En el devenir de la humanidad y también en la peripecia de cada individuo, el sonido de la voz, elemento el más sutil el más maleable de lo concreto, ha constituido y constituye todavía, el lugar de encuentro inicial entre el universo y lo inteligible.

Antes de convertirse en lenguaje, describimos la voz por sus cualidades materiales, el tono, el timbre, su amplitud, la altura, el registro, la temporalidad, etc.. Todas y cada una de estas cualidades van a estar dotadas de un valor simbólico, van a ser incluso objeto de una codificación. Unas civilizaciones más que otras han usado en su lenguaje un amplio abanico de matices fónicos, como elementos significativos, valga el caso del japonés o del chino.

Esta reflexión que recojo de Zumthor, de aquellos inolvidables encuentros de Poitiers, es del todo pertinente y necesaria para tratar justamente sobre la voz y la melodía. Nuestra cultura occidental no ha diseñado y, por decirlo así, no ha plantado ni ha establecido su prodigiosa producción musical sobre otros parámetros sonoros, los de los instrumentos artificiales, aerófonos, cordófonos, etc., sino sobre la voz, y la voz de la salmodia que se transforma en canto, en melodía con unos sonidos codificados en una escala que hoy llamamos diatónico-cromática, en ocho y doce sonidos nada más. ¿Dónde quedan en este código los otros formantes de los sonidos que el añorado Zumthor observaba en la voz de la palabra, de la poesía y del canto?

Volvamos otra vez a la historia:

El extraordinario desarrollo tecnológico del arte musical en la historia de la Europa antigua no se produjo por la acción de los griegos y de los romanos, sino por la emergencia de los recitativos rituales de la religión, la cristiana, es decir por la salmodia.

Ya he descrito en otras ocasiones, aquí mismo en un coloquio anterior (y mis alumnos de musicología lo conocen muy bien), cómo se produjo el proceso creativo de los repertorios musicales en Occidente, y de su tecnología, a partir del recitativo multiforme de la salmodia, directa, responsorial, antifonal. No voy a incidir demasiado en ello más que para destacar la esencia y durante muchos siglos única presencia de la voz y de la palabra en la formación de nuestra música Occidental. Este detalle, aparentemente sin importancia, es el que ha dado un salto cualitativo de esta música, desde el punto de vista tecnológico, para marcar su diferencia con

respecto a la cultura de otros pueblos mucho más desarrollados en estas áreas que los occidentales, pongo por caso, los chinos, los árabes o los mayas.

El canto de la salmodia fue y es la espina dorsal del culto de los cristianos. Con la religión monoteísta el cristianismo heredó del judaísmo una forma espiritualista de culto, basado en la escucha de la voz divina a través de la lectura de la Biblia, y en una adecuada y devota respuesta a la misma mediante el canto de alabanza al Dios único y verdadero. Cristianizado el imperio, cuando ya no había peligro de paganismo, la liturgia de palabras y de cantos se revistió progresivamente de gestos rituales para convertirse también en espectáculo.

Para realizar este espectáculo de lecturas y de salmos fue necesario utilizar ciertos lugares públicos romanos, como las basílicas, cuya arquitectura se acomodó levemente al nuevo uso. Estos lugares de reunión se llamaron iglesias, *ekkesiai*, a saber 'asamblea', espacios para la reunión de los creyentes.

### La herencia judía. El templo, recinto para las ofrendas y sacrificios

Antes del reinado de Salomón (ca. 970-931 a.C) y durante muchos siglos el pueblo judío practicó su religión sin tener un templo. La construcción de un templo no era una exigencia religiosa prioritaria, puesto que la religión no imponía realizar sacrificios y ofrendas, sino la obligación de cumplir los mandatos del Dios único. El culto consistía por tanto en un diálogo con Yahvé, esto es en la escucha atenta de las palabras de la ley leídas o recitadas por el conecedor de las mismas, y en la respuesta de los fieles con salmos de alabanza y de plegaria. Sin embargo, un cierto mimetismo de la religión monoteísta hebrea con respecto a las religiones politeístas del entorno, propició el deseo de disponer, como ellas, de un lugar sagrado donde estuviera especialmente presente la divinidad para ofrecerle dádivas y sacrificios. A ello se unía la pretensión de poseer la garantía de asentamiento fijo para un pueblo nómada y un símbolo inequívoco de su propiedad sobre la tierra prometida. El libro bíblico del Éxodo es fiel reflejo de esta pretensión.

Durante su larga vida en el desierto, mientras no encontró una tierra segura donde establecerse de manera permanente, el pueblo judío utilizó como templo una tienda desmontable o tabernáculo. El mismo libro del Éxodo (Cap. 36 *passim*) describe pormenorizadamente su estructura, así como los materiales con los que había que montarla.

Situada en medio de un patio o corral, la tienda estaba formada por veinte tablones de acacia, revestidos con lienzos de lino. En la parte oriental del patio, ante la puerta de la tienda, estaban el altar de los holocaustos, que consistía en una caja



de madera asimismo de acacia recubierta de cobre y adornada con cuernos alusivos a la divinidad; en esta parte del patio había un lavamanos para los sacerdotes. En el oriente de la propia tienda estaba el Arca de la Alianza, que custodiaba las Tablas de la Ley entregadas por Dios a Moisés en el Monte Sinaí. En el occidente de la misma estaba situado el altar del incienso o de los perfumes, la mesa de los panes de la proposición y el candelabro de los siete brazos, que era el símbolo del árbol universal o árbol de la vida, según la mitología mesopotámica.

Una vez asentados los hebreos en Palestina, se construyó en Jerusalén el primer templo en el cuarto año del reinado del rey Salomón. (ca. 960 a. C.). Tras varias vicisitudes, incluida su destrucción en 587 a. C. y su posterior reedificación (ca. 520-515 a. C.), el edificio sufrió una gran transformación en tiempos de Herodes el Grande, año 20 a. C. Fue este templo, así reformado, el que conocieron Jesús de Nazareth y los primitivos cristianos hasta su destrucción por la legión romana de Tito en el año 70 d. C.

El templo de Jerusalén reproducía en gran tamaño con materiales estables, piedra, ladrillo y madera, la estructura de la tienda sagrada del desierto. (Vid. I Reyes, 6ss. y Ez., 40ss). Básicamente consistía en un amplio patio que albergaba el santuario o Casa de Dios. Era ésta un edificio rectangular con un vestíbulo o *Ulam* que daba acceso a la gran sala del culto, llamada *Hekal*, y al fondo el lugar sagrado por excelencia el *Sancta Sanctorum* o *Debir*, donde estaba depositada el Arca de la Alianza. En la entrada de este edificio estaba situado el altar de los holocaustos.

La liturgia del templo comenzaba con la entrega de ofrendas y dádivas por los fieles a los sacerdotes. Éstos depositaban los dones en el altar y en él hacían los sacrificios. Posteriormente entraban en el santuario *sancta sanctorum*, adonde no podían acceder los fervorosos fieles, para hacer el ofrecimiento ante la presencia de Yahvé. La entrega de ofrendas y los sacrificios venían acompañadas de danzas al son de todo tipo de instrumentos al uso. Los libros sagrados describen estas ceremonias con referencia al Rey David (II Samuel, c. 6).

La liturgia del templo estaba alentada por la casta sacerdotal y otros funcionarios, quienes gracias a las ofrendas de los fieles en el templo tenían asegurada su subsistencia y garantizado su status social y económico, pues era la principal beneficiaria de los dones ofrecidos por los devotos. Era práctica religiosa propia de todo judío fervoroso peregrinar a Jerusalén una vez al año para entregar a los sacerdotes sus dones y ofrendas para el sacrificio y testimoniar así su fe y su pertenencia al pueblo elegido. El templo se convertía muchas veces en una auténtica feria. Todavía en tiempos de Jesús de Nazaret los evangelios narran que, preso de cólera, el propio nazareno arrojó del templo, a latigazos, a los responsables de tal mercadeo (Jn, 2,13-22).

## La sinagoga y la casa paterna, lugares para la salmodia

Frente a la liturgia del templo, en cierto modo tumultuosa, gestual, propiciada por la casta sacerdotal, seguía viva la tradición del culto espiritual a Yahvé. Esta tradición estaba mantenida por los profetas. “Vuestros sacrificios me tienen hastiado. Estoy harto del holocausto de carneros, de la grasa de de los becerros, de la sangre de los toros”, dice Yahvé al profeta Isaías (Is, 1, 11; Vid. Amós, 5,21). “Amor es lo que quiero, no sacrificios; conocimiento de Dios, no holocaustos” (Oseas, 6,6; 14,3).

La práctica ritual espiritualista tenía un sólido fundamento teológico. Yahvé Dios, Ser único todopoderoso, creador del universo y dueño de la existencia, de la vida y del destino de los seres humanos había elegido a Abrahán y a sus descendientes como pueblo interlocutor y modelo de todos los demás hombres, pueblos y razas agrupados. Dios omnipotente manifestaba genéricamente su voluntad en todos y cada uno de los hechos naturales. En circunstancias especiales, para corregir la tendencia al politeísmo y los desmanes de naturaleza moral, manifestaba su voluntad y comunicaba sus designios a determinados miembros del pueblo judío, llamados profetas, para que hicieran de voceros o pregoneros suyos ante el pueblo elegido.

Todas las indicaciones, mensajes y órdenes dados a los profetas se referían no sólo a la manera de entender el universo, el destino del hombre, la función del pueblo elegido en el mundo, sino también a la manera de comportarse individual y socialmente.

La revelación de Dios a los hombres mediante los profetas quedó fijada desde los orígenes en una sólida tradición oral hasta que ésta se puso por escrito en los libros sagrados de la Biblia.

El principio y fundamento de la religión judía era la relación personal, social, étnica del pueblo judío con Yahvé, único Dios verdadero, y una práctica moral intachable derivada de los mandatos divinos. La esencia de la práctica religiosa del pueblo judío fuera del templo consistía, por tanto, en la recepción del mensaje divino, esto es en la escucha y aceptación de los designios de Dios escritos en los rollos de la *Torah* o biblia judía. Así, tras la recitación de los textos sagrados de la Biblia los fieles entonaban salmos y cánticos, para afirmar su compromiso del fiel cumplimiento de la voluntad divina.

Los dos ámbitos donde se realizaba esta liturgia verbal eran la sinagoga y la casa paterna.

En las reuniones y ceremonias de las fiestas familiares como la Pascua que tenían lugar en la casa, era el padre de familia, suprema autoridad, el encargado de recitar

y narrar las portentosas proezas realizadas por Yahvé a favor del pueblo judío según el texto sagrado. La casa de un judío en los primeros siglos que precedieron al nacimiento del cristianismo puede ser reconstruida más o menos imaginariamente con los datos que aporta la moderna arqueología.

Los evangelios (Mt 26, 18; Mc. 14, 13-15; Lc 22,7-13) describen sucintamente la sala del domicilio donde Jesús celebró la liturgia familiar de última Pascua reunido con sus discípulos. Era un lugar espacioso en el piso alto perfectamente aderezado con cojines y alfombras. Allí, después de la anámnesis o recapitulación de los hechos realizados por Yahvé en favor del pueblo fiel, cantaron el himno de acción de gracias, comieron el cordero pascual y Jesús partió el pan y dio a beber de su copa de vino a los comensales.

En la sinagoga el Rabino era el que leía o recitaba de memoria la Torah y la explicaba. La sinagoga era un recinto cerrado y cubierto, no compartimentado, de tamaño suficientemente amplio como para albergar al conjunto de fieles de la población, siempre hombres, pues las mujeres quedaban fuera o tenían habilitado un estrado dentro del propio recinto y no participaban activamente en la liturgia (Marcos, 12,39).

Para manifestar el compromiso religioso y moral que exigía la escucha de las palabras de Yahvé recitadas por el Rabino o por el padre de familia, los fervorosos judíos replicaban con los cánticos laudatorios y elegías de los salmos a través de los cuales manifestaban la grandeza de Yahvé, la alegría de pertenecer al pueblo elegido y el dolor por el mal cometido implorando la bondad y misericordia divina. El culto judío fuera del templo era, por tanto, una liturgia de recitaciones y de cánticos, y no de gestos, de acciones, de movimientos, como exigía el ritual del templo para depositar en él sus ofrendas.

### **Las casas y las catacumbas. Integración de los cristianos en la sociedad romana**

El cristianismo se desarrolló en el núcleo mismo de la civilización romana. En pocos decenios el cristianismo penetró muy sutilmente en todos los ámbitos del tejido social romano hasta apoderarse por completo del imperio, pero no modificó la sustancia ni lo que podríamos llamar el formato del culto judío del que eran los herederos y depositarios.

Durante mucho tiempo estuvo muy arraigada la idea, que aún pervive, de que los primitivos cristianos practicaron secretamente su culto y por eso lo relegaron a las catacumbas y a las casas particulares por miedo a la persecución de los paganos. El cardenal Nicholas Patrick Wiseman, con los sugerentes relatos de su novela ro-

mántica *Fabiola o la Iglesia de las catacumbas* (Londres, Burns and Oates, 1854), contribuyó no poco a fijar esta opinión que, posteriormente, sería trasladada a las imágenes del cine en algunas películas de romanos. Es cierto que los actos litúrgicos de los cristianos se desarrollaban en privado, y ello era motivo de calumnias por parte de los paganos quienes acusaban a los cristianos de prácticas inconfesables e incluso delictivas realizadas en secreto (Tertuliano, ca. 160 – ca. 220, *Ad nationes*, I,15; Orígenes, 185-254, *Contra Celsum*). Pero este aparente secretismo en la realización de sus ritos, no obedecía a un deseo de ocultación para evitar ser perseguidos o represaliados, sino que respondía a una intención de situarlos fuera de los espacios públicos donde no cabía otra actividad que no estuviese marcada por la irrefrenable afición del ciudadano romano al espectáculo. En todo caso, la religión espiritual monoteísta de los cristianos, expresada en un culto de palabras y cánticos no fue atacada por el politeísmo que impregnaba todos los resquicios de la cultura romana. Los tremendos incidentes protagonizados por los mártires, que dieron su vida por la religión tal como nos cuentan sus más o menos legendarias Actas, aunque fueron muy importantes en el interior del cristianismo, no dejaron de ser una excepción en la historia general.

El eclecticismo religioso y cultural del pueblo romano propiciaba el que grupúsculos de toda índole con extrañas ideas filosóficas y religiosas pululasen por todo el imperio especialmente en Siria, en Asia Menor y en el Egipto helenista, siempre y cuando sus adeptos cumplieren las leyes civiles del Estado. Para la clase dirigente y para el pueblo romano en general, el cristianismo no dejaba de ser, al principio, un pequeño grupo o secta religiosa como tantas otras, en este caso escindida del judaísmo.

Los cristianos aprovecharon el enorme margen de libertad que permitía la ley romana, para continuar con sus prácticas religiosas y hacer proselitismo, pues estaban perfectamente integrados en la sociedad y eran respetuosos con las leyes y los hábitos civiles del pueblo romano. Sus reuniones rituales no planteaban tampoco ningún problema cívico a las autoridades ni al pueblo. La integración de los cristianos en la sociedad romana parece ser un anhelo o, quizá más, el objetivo primordial del libro escrito por San Lucas *Hechos de los Apóstoles*.

Por todo ello, el espacio ritual donde los primitivos cristianos ejercieron su culto no fue la sinagoga, pues habían roto con el judaísmo, sino las casas particulares (Hechos, 1,13). En ellas se formaban las primeras asambleas, en griego *ekklesíai* o iglesias. Nos consta este tipo de asambleas celebradas en la casa del matrimonio Prisca y Áquila en Roma y en Éfeso, respectivamente (Hechos, 18, 2; Rom 16,50; 1 Cor 16,19); en la de los hermanos Filemón y Apia en Colosas (Flm 2); en casa de Lidia en Filipos (Hechos 16,15); en casa de Ninfa en Laodicea (Col 4,15);, etc.

## El lugar de las primeras misas

La principal liturgia familiar o doméstica de las *ekklesiai* de los cristianos tenía lugar el primer día de la semana, esto es, en la noche del sábado al domingo (Hechos 20,7). Consistía en la repetición de la última Cena, recordando así la figura de su Maestro, tal y como él mismo había ordenado (Mc 22, 19). Esta primera liturgia cristiana, que más tarde se llamaría Eucaristía o Misa, consistía en una verdadera comida, idéntica a la del rito familiar de la Pascua judía, a la que se le añadía la fracción del pan, como en la Última Cena pascual de Jesús con los apóstoles (I Corintios 11, 20-34). En ella se recitaban los salmos del *Hal-lel* (Libro de los Salmos 113-118) y se elevaban oraciones (Hechos, 2, 42; 26,25; 28,15). Los salmos y cánticos del Antiguo Testamento constituían la verdadera fórmula sagrada para la petición de perdón, la alabanza y acción de gracias (Colosenses, 3,16), y se recordaban los hechos de Jesús de Galilea, principio y fundamento del llamado *kerygma*, pregón o anuncio del *euaggélion*, de la 'buena nueva'. El modo como impartían los Apóstoles las enseñanzas en las referidas reuniones no era distinto del utilizado por los rabinos en la sinagoga para enseñar la *Torâh*, la ley, a saber, la recitación de los textos para su mejor memorización.

El núcleo de la primitiva liturgia cristiana era, por tanto, la recitación de los pasajes bíblicos, principalmente salmos y también los relatos evangélicos. La recitación de los relatos y poemas bíblicos en las primitivas reuniones litúrgicas se hacía oralmente con el subsidio de la memoria mediante la dicción, la escucha de los relatos y la entonación de los poemas sagrados. Por este procedimiento los cristianos se comunicaban con Dios y se afianzaban en su fe. Así lo expresa la epístola a los Romanos, recordando el lamento de Isaías de no ser escuchado cuando hablaba en nombre de Yahvé (Isaías, 53,1): "la fe se recibe y mantiene por la escucha", "*e pistis éx akoés*", "*fides ex auditu*" (Rom 10,17). Es notable observar que el canal de comunicación de los relatos y de los poemas cristianos, según la expresión de San Pablo, es el mismo que describe Platón refiriéndose a poesía.

**La imitación que se refiere al oído llamamos poesía.**

Platón, *República*. X, 603b.

**La fe procede del oído, y el oír, de la palabra.**

San Pablo, *Epístola a los Romanos*.10,17.

*Quando encuentres a quienes alaban a Homero diciendo que este poeta ha educado a la Hélade, y que en relación con con la administración y educación en los asuntos humanos es digno de que se le tome para estudiar, y que hay que disponer toda nuestra vida de acuerdo con lo que prescribe dicho poeta, debemos amarlos y saludarlos como a las mejores personas que sea posible encontrar, y convenir con ellos en que Homero es el más grande de los poetas y primero de los trágicos, pero hay que saber también que, en cuanto a la poesía, sólo deben cantarse en nuestro Estado los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos.*

Platón, República. X, 606e, 607ª.

*Estad henchidos de la palabra de Dios, y alcanzad así toda sabiduría, estimulándoos mutuamente cantando salmos, himnos y cánticos de acción de gracias a Dios.*

San Pablo, Epístola a los Colosenses. 3, 17

*No os entregués con exceso al vino que fomenta la lujuria, antes bien llenaos del Espíritu dialogando entre vosotros con salmos, con himnos y con canciones espirituales.*

San Pablo, Epístola a los Efesios. 5,18-19.

## Culto y música. Monoteísmo frente a Politeísmo

Frente a una civilización del espectáculo impregnada de politeísmo, los cristianos impusieron la doctrina y la moral de una vida espiritual basada en el monoteísmo, esto es en una relación personal y colectiva con un Dios único.

La diferencia fundamental entre el culto del monoteísmo judeo-cristiano y el del politeísmo grecorromano se basaba precisamente en la doctrina misma de ambos tipos de religiones.

El Dios de los cristianos, ser todopoderoso, creador del mundo y de todas las criaturas, posee absoluto dominio sobre los hombres, su vida y sus actos. Éstos deben obedecer su voluntad manifestada a lo largo de la historia, una historia sagrada. La Epístola a los Hebreos expresa el pensamiento cristiano de la siguiente manera: "Dios habló parcialmente y de muchos modos en tiempos pasados a nuestros Padres por medio de los Profetas. En estos últimos tiempos nos ha hablado por el Hijo a quien constituyó heredero universal" (Hebreos, 1,1-2). La respuesta al designio divino debía tener fiel reflejo en una vida moralmente impecable.

La liturgia, así judía como cristiana de la época primitiva, tenía por objeto recibir físicamente, a través de la palabra y la escucha, el mensaje divino plasmado en la Biblia para dar seguidamente cumplida respuesta a dicho mensaje, asimismo, con palabras apropiadas. Los actos cultuales consistían, por tanto, en la recitación solemne de los textos bíblicos por el rabino en la liturgia hebrea, por el presbítero o

personas que estaban técnicamente habilitadas para ello, porque sabían recitar con la ayuda de un libro o simplemente de memoria, entre los cristianos. A esta recitación seguía la respuesta de compromiso de los fieles cantando salmos y cánticos espirituales, según refiere el Apóstol San Pablo en varias de sus epístolas (Efesios, 5,19, Colosenses, 3,16).

En la concepción politeísta de la divinidad, el poder divino estaba compartido por muchos dioses. La idea de tales dioses tenía como fundamento el antropomorfismo, que les atribuía rasgos, formas y acciones humanas. En la religión politeísta greco-romana, como puede apreciarse en el Libro de las *Metamorfosis* de Publio Ovidio Nasón, que es la mejor fuente de información sobre los dioses y los mitos greco-romanos, los dioses poseían las mismas cualidades que los seres humanos, salvo la inmortalidad y un poder superior, omnímodo, en el ámbito de su competencia.

Consiguientemente, la liturgia de esta religión politeísta tenía por objeto, por una parte, granjearse el favor divino, función propiciatoria y, por otra, ahuyentar el mal, función apotropaica. Para ello se entendía que los gestos, los hechos rituales, los sacrificios, las donaciones en los templos, los espectáculos en los teatros y en los circos, eran más eficaces que las palabras. En esta civilización religiosa, el ciudadano romano de la Urbs y, por imitación, el de todas las poblaciones importantes fuera de la metrópolis podía identificarse como un *homo spectator*.<sup>6</sup> En efecto, el teatro y todas las demás manifestaciones sociales hacían de la de Roma una civilización del espectáculo. Es bien conocido que las representaciones teatrales de Roma, se distinguían de las de la Grecia clásica precisamente por su naturaleza espectacular, gestual, frente al discurso verbal de los personajes del teatro griego. Pero el espectáculo no era privativo del teatro y de los juegos circenses, sino afectaba también a la política, a la elocuencia, a la estética y al comportamiento de la ciudadanía así en la calle como en las fiestas privadas de los aristócratas, y en todos y cada uno de los innumerables actos que constituían el *otium* a lo largo del año en los que todos participaban, incluso los esclavos. En esta cultura, la música tuvo una presencia cada vez mayor hasta invadir todos y cada uno de los tiempos y espacios de los espectáculos escénicos circenses, etc., así como de las pompas y procesiones que los precedían. Su protagonista era el histrión, *homo infamis*, hombre sin identidad, con personalidad prestada, privado de derechos cívicos. El histrión era actor que ejercía todas las funciones, el mimo y toda suerte de gestos, y al tiempo era danzante, cantor y ejecutante de instrumentos de viento y de cuerda.

6 Así lo define en su sugerente libro Florence Dupont, *L'Acteur-Roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, 1985, págs. 19 ss.

## Culto y música de la religión romana

La religión estaba por tanto inmersa en el piélago del espectáculo. Así por ejemplo, el ritual de la muerte de un aristócrata, aun siendo de ámbito privado, no dejaba de tener una propia ceremonia o representación pública. Esta ceremonia consistía especialmente en el *funus* esto es en el transporte del cadáver. El traslado quedó convertido en una procesión o pompa, llamada por eso *pompa funebris*. Como en las demás pompas cívicas, *pompa circensis* y *pompa triumphalis* la *pompa funebris* tenía su propio espectáculo, donde los histriones ejercerán una función representativa. La música acompañará el cortejo, como revela la iconografía de los bajorrelieves sepulcrales que existen en nuestros museos.

En los templos era también instrumental la música. Horacio en su Oda 11 del libro III (*Mercuri, nam te docilis magistro*) alude a la lira (*testudo*) de siete cuerdas pulsada con destreza en las mesas de los ricos y en los templos, *Musica divitum mensis amica templis*.<sup>7</sup>

Horacio, *Odae*, Lib. III, 11

*Mercuri, nam te docilis magistro  
movit Amphion lapides canendo  
tuque testudo resonare septem  
callida nervis*

*nec loquax olim neque grata, nunc et  
divitum mensis et amica templis,  
dic modos, Lyde, quibus obstinatas  
adplicet auris,*

*quae velut latis equa trima campis  
ludit exultim metuitque tangi  
nuptiarum expers et adhuc protervo  
cruda marito.*

*Tu potes tigris comitesque silvas  
ducere et rivos celeres morari  
cessit immanis tibi blandienti  
ianitor aulae*

*Cerberus, quamvis furiale centum  
spiritus taeter saniesque manet  
muniant angues caput eius atque  
ore trilingui;*

Horacio, *Odas*, Lib. III, 11

*Mercurio, que enseñaste al dócil Anfión a  
mover con sus acentos las peñas, y tú, lira de  
siete cuerdas, que brotas raudales de armonía,*

*en otro tiempo silenciosa y poco apreciada,  
hoy el encanto de los suntuosos banquetes  
y las fiestas de los templos, ven y díctame  
cantos que venzan la obstinación de Lide,*

*que juguetea desatenta a mis súplicas, como  
salta en libertad por las extendidas vegas una  
yegua de tres años que aún desconoce por  
su juventud los placeres del amor y teme el  
contacto del ardiente marido.*

*Tú puedes amansar los tigres, remover los  
árboles, detener la corriente impetuosa de los  
ríos y acallar con tus acordes*

*los aullidos del Cerbero, guardián del Averno,  
<aun>que agita como las Furias su cabeza  
erizada por cien serpientes, y despiden un  
aliento inmundo y una ponzoña mortífera por  
su boca de tres lenguas;*

<sup>7</sup> nombre de paeanos, nombre con que se designó a los pies métricos de que constaban estos himnos. En Roma, el templo de Apolo estaba muy cerca del Teatro Marcelo. Desde la Grecia clásica, la música y más precisamente el canto acompañado de la lira era un elemento primordial de su culto. La lira era la insignia con el que este dios era siempre representado.



*Quin et Ixion Tityosque voltu  
risit invito, stetit urna paulum  
sicca, dum grato Danaï puellas  
carmine mulces.*

*Audiat Lyde scelus atque notas  
virginum poenas et inane lymphæ  
dolum fundo pereuntis imo  
seraque fata,*

*quæ manent culpas etiam sub Orco.  
inpiæ sponso potuere duro  
inpiæ, (nam quid potuere maius?)  
perdere ferro.*

*Una de multis face nuptiali  
digna periurum fuit in parentem  
splendide mendax et in omne virgo  
nobilis ævum,*

*‘Surge’ quæ dixit iuveni marito,  
‘Surge, ne longus tibi somnus unde  
non times detur; socerum et scelestas  
falle sorores,*

*quæ velut nactæ vitulos leaenæ  
singulos eheu lacerant:  
ego illis mollior nec te feriam  
neque intra  
claustra tenebo.*

*Me pater saevis oneret catenis,  
quod viro clemens misero peperci,  
me vel extremos Numidarum in agros  
classe releget:*

*i pedes quo te rapiunt et auræ,  
dum favet nox et Venus, i secundo  
omine et nostri memorem sepulcro  
scalpe querelam.’*

*Al oír tus sentidas canciones, Titio e Ixión  
sonrieron a pesar de sus tormentos, y las hijas  
de Dánao cesaron por un instante en su inútil  
faena.*

*Sepa Lide los crímenes de estas vírgenes,  
la pena harto conocida que se les impuso,  
condenándolas a llenar de agua una urna sin  
fondo,*

*y la suerte horrenda que aguarda a los  
culpables en el infierno. Las crueles, ¿qué más  
podían hacer, se resuelven a asesinar con el  
duro hierro a sus jóvenes esposos.*

*mas una de ellas, la única digna de la antorcha  
nupcial, con un hermoso engaño burla a su  
perjuro padre, mereciendo los loores de los  
siglos,*

*“Levántate”, dice a su tierno marido;  
“levántate, no sea que la mujer de quien  
menos recelas te sepulte en el eterno sueño;  
que no te sorprenda un suegro infiel y mis  
protervas hermanas,*

*que como leonas encarnizadas con los  
becerros, ¡ay!, despedazan uno por uno a  
su esposos; yo, más compasiva que ellas, ni  
clavaré el acero en tus entrañas, ni dejaré de  
ayudarte en la fuga.*

*Que mi padre me cargue de pesadas cadenas  
por haber tenido compasión de mi dulce  
esposo, que me embarque y relegue a los  
postreros confines de Numidia.*

*Tú corre adonde te lleven los pies y los  
vientos. Venus y la noche te favorecen; huye  
con felices auspicios, acuérdate de mí y  
esculpe esta hazaña en mi sepulcro.”*

La música de la tibia, aulos, aerófono de doble caña era propia del culto a Baco, *Diónysos* para los griegos. Era música para la danza, el mimo y los gestos, no para el canto, con el que es incompatible, pues el músico no puede accionar el instrumento y cantar a la vez.

El culto practicado en los templos de los dioses romanos no era, así pues, un culto basado en palabras, en un discurso o diálogo verbal con los dioses. Estaba consti-

tuido por gestos, por música instrumental mezclada, incluso, en algunos espacios sagrados con la algarabía de la gente. La estructura de un templo, valga el de Júpiter tal como lo vemos en las asombrosas ruinas de Baalbek (Líbano), o Palmira (Siria), están pensados precisamente para los actos externos, los sacrificios, los sonidos atronadores de los grandes aerófonos, la *tuba*, el *cornu*, el *lituus*. Constaba de un amplio patio, de planta cuadrada, cerrado por una o varias galerías de columnas o filas de árboles que recibía el nombre de *períbolo*. En el centro o en otro lugar del patio se erguía el santuario, la *cella*, una estancia cubierta relativamente pequeña donde estaban los nichos de los dioses<sup>8</sup>. En el patio se celebraban los actos rituales, sacrificios y ofrendas de los devotos. El santuario era recinto exclusivo de los sacerdotes. En el patio sólo cabía la algarabía ritual propia del sacrificio de las bestias ofrecidas a los dioses, mezcladas con la música ensordecedora de los instrumentos musicales que marcan los tiempos, donde el griterío de la gente se confundía con los rugidos y gemidos de las bestias del sacrificio.

### Hacia las basílicas romanas

La progresiva y rápida inserción de la religión cristiana en la sociedad romana no daba opción a que sus fieles se viesan contagiados de paganismo. La religión cristiana había sido plantada como una semilla pequeña pero robusta en la misma entraña de la civilización romana intrínsecamente urbana, basada en la extroversión, en el aparentar más que en el ser, contrariamente a lo proclamado por Esquilo en su tragedia *Los Siete contra Tebas* describiendo a Anfiarao. Para los cristianos el espectáculo era el testimonio de su propia vida. San Pablo ya había sancionado que el cristiano ya es en sí mismo, por su conducta, un espectáculo para Dios, para los ángeles y también para la ciudadanía (I Cor, 4,9). Los Padres de la Iglesia recogerían esta idea para hacer desistir a los cristianos de su afición a los circenses. Los jefes de las asambleas, o iglesias, y los autores eclesiásticos fueron muy rigurosos en sus mandatos y declaraciones para impedir cualquier sombra de práctica pagana que pudiera acechar a los neófitos o neoconvertos. Una de las funciones primordiales de la máxima autoridad cristiana está reflejada en el significado de la palabra griega con la que se designó a quien ostentaba dicha autoridad: *epískopos*, obispo, a saber 'supervisor', 'inspector'.

Tertuliano (155-230), uno de los autores que más contribuyeron a la consolidación doctrinal del cristianismo cuando la civilización romana estaba todavía en pleno auge, escribía así refiriéndose al culto de los cristianos: "La palabra es el sacrificio espiritual que abrogó los antiguos sacrificios. '¿Qué me importa el número de vues-

<sup>8</sup> Uno de los modelos de templo que todavía podemos observar con algunos de sus elementos todavía en pie se encuentra en las ruinas romanas de Palmira (Siria).

tros sacrificios?’ dice el Señor, ‘estoy harto de holocaustos de carneros, de grasa de cebones; la sangre de toros, corderos y chivos no me agrada. ¿Quién pide algo de vuestras manos?’ Lo que Dios desea, nos lo dice el evangelio: ‘Se acerca la hora’, dice, ‘en que los que quieran dar culto verdadero adorarán al Padre en espíritu y verdad. Porque Dios es espíritu’ y desea un culto espiritual”. El autor africano hace uso y se refiere precisamente al texto del profeta Isaías mencionado arriba. (Tertuliano, *De oratione*, caps. 28-29: CCL 1, 273-274).

Del mismo autor y de otros autores de la época han quedado varios libros con el título *De Spectaculis* escritos respectivamente por Tertuliano, Cipriano de Cartago y por el disidente Novaciano, destinados a convencer a los cristianos de no asistir a los espectáculos. Era evidente que los cristianos no podían participar en los ritos que se practicaban en los templos. Más difícil era hacer ver a los neófitos que no era propio de un cristiano acudir a los espectáculos públicos. Éstos eran una manifestación más de la idolatría y, por eso, la asistencia a los juegos constituía un gran pecado. Cipriano de Cartago afirma, refiriéndose probablemente a un texto de los Fastos de Ovidio (Lib. V), que la idolatría es la madre de todos los espectáculos: “*ludorum omnium mater est*”. Así por ejemplo, los histriones que actuaban en el circo o en el teatro no podían ser bautizados por participar en un espectáculo pagano, y, si lo eran y continuaban en el oficio, eran excomulgados.

Los Padres de la Iglesia argumentan que los cristianos no necesitan asistir, ni menos aún participar, en los espectáculos paganos, porque el gozo de las representaciones, del circo, del teatro puede conseguirse muy de otra manera, por ejemplo, en las reuniones de la Iglesia “*societates ecclesiarum*”, cumpliendo lo que mandan las Sagradas Escrituras que se leen en los actos litúrgicos. En ellas ya tienen la verdadera representación de los grandes hechos de Dios para traer la salvación al hombre a través de las palabras que rememoran la historia sagrada. San Cipriano dice a los cristianos que, además de las cosas invisibles del cielo que todavía no pueden contemplar, tienen en la tierra mejores espectáculos que los de los circos y teatros, a saber, el espectáculo de la naturaleza, la salida y puesta del sol, “los coros de estrellas que brillan en el cielo refulgiendo con asidua movilidad”, etc.

Así, pues, el cristianismo como religión monoteísta que practicaba una liturgia de recitaciones y de cánticos, abdicó de los templos, de los teatros, de los circos, frecuentados por los practicantes de las religiones politeístas cuyo culto se expresaba principalmente a través de gestos rituales, sacrificios, representaciones, espectáculos. Para la realización de su culto fuera de las casas, cuando las *ekklesiai* eran numerosas y significativas en el tejido social de la ciudad, los cristianos eligieron un espacio religiosamente neutro, un lugar de palabra, de conversación y de diálogo:

### **la basílica**

## Del énfasis a la expresión. Del ornamento a la melodía

Una vez descrito el marco en el que se sitúan los orígenes de la música occidental, pasemos a la música misma:

El análisis de los repertorios de los cantos litúrgicos cristianos occidentales (y de manera similar podríamos decir los orientales) nos lleva a resultados realmente sorprendentes, no sólo en lo que se refiere a las formas externas de las obras, sino sobre todo a la conformación de las melodías, cantos y fórmulas que constituyen gran parte de los arquetipos de la creación musical occidental.

Voy a apuntar tan sólo un aspecto importante, a saber, cómo el énfasis en la pronunciación de los salmos llegó a convertirse en expresión, o como el ornamento pasa a hacerse melodía.

a) El estudio de los cantos del repertorio gregoriano que proceden de las primitivas versiones latinas de los salmos guarda la primitiva forma de salmodia, directa, responsorial y antifonal. Esta salmodia consistía en la aplicación de determinada fórmula de recitación o cantilación, cuyo eje principal sería un tenor, esto es la pronunciación sostenida de los textos en un sonido más o menos estable, cuerda, de recitación, y unos portamentos de la voz para llegar y apearse de la cuerda sostenida.

b) El estudio de las vocalises o melismas sobre determinadas palabras revelan que tales melismas surgieron como un ornamento semántico de naturaleza expresiva o descriptiva. En los manuales de retórica musical a este recurso musical lo llamamos madrigalismo, porque fue muy utilizado por los madrigalistas de los siglos XVI y XVII.

Este recurso es universal del lenguaje y en la pronunciación ordinaria lo llamamos énfasis. Cuando hablamos, especialmente cuando nos dirigimos a un público, no sólo realizamos, como autómatas, los formantes fríos de los fonemas. Muchos elementos no significativos desde el punto de vista lingüístico, se cuelan sin embargo en los fonemas como complementos expresivos (también significativos aunque no lingüísticos) los cuales son, unos de naturaleza fónica, otros de naturaleza gestual, corporal, etc.

En el discurso solemne, o ante un público, el énfasis es una de las propiedades que los retóricos latinos incluyen en la *Elocutio*, si bien los elementos de esta parte de la *elocutio* tienen una característica más conceptual y literaria que interpretativa. Se dirigen antes a la razón que al sentimiento. Cicerón y Quintiliano de Calahorra tratan también de este aspecto interpretativo del discurso, lo que hay llamaríamos la performance. Cicerón afirma refiriéndose a Roscio Amerino que este extraordi-

nario y polémico histrión asociaba en sus juegos el *delectare* y *movere* y el *decere*, esto es, el placer, la emoción y el tono justo. Quintiliano, en el libro XI de sus *Institutiones Oratorias* habla en términos similares de recursos interpretativos, gestos corporales (la quironomía) y tono de voz, etc., que vienen en ayuda de la palabra: estos recursos, dice, sirven para “solicitar, prometer, llamar, despedir, suplicar, expresar el horror, el temor, el gozo, la tristeza, la duda, la confesión, el arrepentimiento, el comedimiento, la abundancia, el número, el tiempo. Tienen el poder de excitar, de calmar, de suplicar, de aprobar, de expresar la admiración, el respeto”<sup>9</sup>.

Pues bien la salmodia cristiana, esto es la pronunciación de los textos sagrados, también usó estos o similares recursos interpretativos. En una asamblea cristiana eran los salmistas y los lectores, quienes imponían, pronunciaban los textos, porque eran los que los guardaban fielmente en su memoria, y no el resto. Los fieles asistentes intervenían según las fórmulas participativas de salmodia que conocemos. Claro que ni salmodia ni la lectura de los textos bíblicos ni el *kerygma* o proclamación o anuncio de los hechos bíblicos eran asimilables a los discursos de los magistrados romanos por su contenido, pero podían serlo en la utilización de los recursos interpretativos precisamente para conseguir los objetivos de convicción y de adoctrinamiento de los fieles, pero también de alabanza al Dios en un nivel que supera el tono de la comunicación con los hombres.

Este énfasis performativo ha quedado reflejado en las melodías de los repertorios gregoriano y litúrgico en general. Los casos que pueden aducirse son infinitos<sup>10</sup>.

\* \* \*

Durante muchos siglos, incluso hasta el día de hoy desde el siglo XIX con una perspectiva más romántica que objetiva, se ha suscitado la cuestión de la prevalencia de la melodía sobre la polifonía. Francisco de Salinas en su *De musica libri septem*, Salamanca, 1577, toma una posición intermedia. Según él “el tenor de una sola voz supone mayor ingenio, y el que tiene varias voces distribuidas, tiene más técnica”<sup>11</sup>. El *recitare cantando* de las cameratas italianas del siglo XVII y el *bel canto* del siglo XIX han privilegiado la idea de la melodía que brota de la voz y de

9 Quintiliano, *Institutionis Oratoriae.*, XI, 3,85 ss.

10 Véase I. Fernández de la Cuesta, “Expresionismo y Representación en el Canto de la Semana Santa de Rito Romano”, *Actas del II Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular*, Valladolid, 2010, págs. 243-253.

11 Francisco Salinas, *Siete Libros sobre la Música*, primera versión castellana por Ismael Fernández de la Cuesta, Madrid, 1983, Lib. VI, 1, pág. 499

lo más profundo del ser humano<sup>12</sup>. Embargado todavía de un cierto espíritu romántico, el musicólogo e historiador francés Camille Bellaigue, proclamaba:

*“Ne parlons pas légèrement de la mélodie. Elle est une grande partie, la plus grande peut-être de la musique; elle en est quelquefois le tout ... La mélodie est la forme nécessaire et suffisante de la musique, lorsque celle-ci ne fait pour ainsi dire pas fonction d'art, mais de vie, de la vie la plus naturelle, la plus simple et, comme aurait dit Wagner, la plus purement humaine. Quelle part n'a-t-elle pas, et quelle gloire, jusque dans les chefs-d'œuvre de l'art le plus complexe!”*<sup>13</sup>

12 Vid. Ismael Fernández de la Cuesta, *Cantaré con el corazón: corde canam*, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2000.

13 Camille Bellaigue, *Les époques de la musique*, T. I, Paris, 1909. pág. 15.

# LA VOZ Y LA MELODÍA

VI simposio sobre patrimonio inmaterial - 2010

Ismael Fernández de la  
Cuesta

Académico Numerario de la Real  
Academia de Bellas Artes de San  
Fernando

**La melodía de la voz  
en la salmodia**

página 3

Antoni Rossell

Universitat Autònoma de  
Barcelona

**La melodía en la lírica  
trovadoresca**

página 24

Domingos Morais

ESTC - Escola Superior de Teatro  
e Cinema do IPL

IELT - Instituto de Estudos de  
Literatura Tradicional  
da Universidade Nova de Lisboa

**Descobrimdo a vida,  
o amor e o sentido  
através do gesto  
musical (vocal e  
instrumental)**

página 54

Eva Canaleta-Safont

Universitat de les Illes Balears

**Melodías para  
curar: la tarantela y  
el tarantismo, una  
aproximación**

página 84

Francisco Rodilla León

Profesor Titular

Universidad de Extremadura

**Técnica y expresión  
en la música vocal  
renacentista española:  
la creación y utilización  
de melodías**

página 95

# LA VOZ Y LA MELODÍA

VI simposio sobre patrimonio inmaterial - 2010

Organiza

Fundación Joaquín Díaz

