



Universidad
Católica de Valencia
San Vicente Mártir

"VISIBILIS ET AUDIBILIS FORMA":
BASES PARA UN ENSAYO DE TEOLOGÍA (LITÚRGICA) *IN MUSICA*
A PARTIR DE LA SUMA TEOLÓGICA DE TOMÁS DE AQUINO

Ponencia con motivo de la celebración de la
festividad de Santo Tomás de Aquino

P. Jordi-A. Piqué i Collado OSB



Sede Santa Úrsula · Valencia, 27 de enero de 2023



"VISIBILIS ET AUDIBILIS FORMA":
BASES PARA UN ENSAYO DE TEOLOGÍA (LITÚRGICA) *IN MUSICA*
A PARTIR DE LA SUMA TEOLÓGICA DE TOMÁS DE AQUINO

P. Jordi-A. Piqué i Collado OSB

**"VISIBILIS ET AUDIBILIS FORMA"¹:
BASES PARA UN ENSAYO DE TEOLOGÍA (LITÚRGICA) IN MUSICA
A PARTIR DE LA SUMA TEOLÓGICA DE TOMÁS DE AQUINO**

He titulado conscientemente esta aproximación teológica a la música en Santo Tomás de Aquino (1224/1225-1274), como "ensayo". Cualquier incursión en la ciencia tomista exige hoy, quizás como nunca, un conocimiento tan profundo y erudito de la bibliografía publicada sobre la obra de santo Tomás, que hace casi imposible acercarse al original del texto sin morir en el empeño. No poseo tal erudición, y no sería prudente presentar apodócticamente algo que es sólo una "aproximación" a una parte, quizás ínfima, del pensamiento de Tomás de Aquino².

En efecto: el interés por la música y el canto en la obra del teólogo dominico, desde el punto de vista porcentual, puede parecer irrelevante. Los estudios sobre la materia son escasos y muy aproximativos³. Pero mi atención sobre el tema nace básicamente de los fundamentos argumentales con los cuales el Aquinate trata dicho sujeto: Aristóteles⁴, San Agustín⁵, Boecio⁶, especialmente en la II parte de la *Summa Theologica* (S.Th.). Esta secuencia de "autoridades", que aparecen esparcidas aquí y allá en la obra tomista, llama la atención sobre una particular visión del fenómeno sonoro

1. Extraído del Del Comentario de Santo Tomás a las Sentencias: Lib. IV, *Distictio* 1, q. 1 art. 1, *questiuncula* 3, argumento 1. «Ulterius. Videtur quod haec definitio male detur: sacramentum est invisibilis gratiae visibilis forma, ut imaginem gerat, et causa existat. Sicut enim in littera dicitur, in duobus sacramenta consistunt, scilicet in rebus et verbis. Sed sicut res sunt visibiles, ita verba sunt audibilia. Ergo debuit dicere: visibilis et audibilis forma».

2. Existen notables intentos del estudio sobre la liturgia en la obra de Santo Tomás, e incluso algunos de ellos profundizan en el aspecto musical dentro de la liturgia. Entre los que afrontan el tema de la liturgia: Cfr. H. HERING, «De loco theologico liturgiae apud S. Thomam», *Pastor Bonus* 5 (1941) 456-464; Cfr. P. FERNÁNDEZ, «Liturgia y teología en la 'Summa' de Santo Tomás», *Angelicum* 51 (1974) 383-418; C. BOROBIA, *La liturgia en la teología de santo Tomás de Aquino*, Toledo 2009. Quizás la aproximación más original al tema por las novedades que aporta sobre la visión de santo Tomás hacia la liturgia sea la presentada en esta misma cátedra por D. JURCZAK, *Santo Tomás de Aquino y la liturgia. Hacia una nueva hermenéutica* (Cuadernos de la Cátedra de Santo Tomás de Aquino 3), Facultad de San Vicente Ferrer-UCV, Valencia 2022.

3. U.C., «La música Sagrada Según Santo Tomás de Aquino», *Ciencia Tomista* 4 (1912) 425-439. http://cienciatomista.dominicos.org/kit_upload/PDF/cienciatomista/Articulos/La%20msica%20Sagrada%20segn%20Santo%20Toms.pdf [2022.12.10; 17:35].

4. ARISTÓTELES, *Política*, tr. C.GARCÍA GUAL-A.PÉREZ JIMÉNEZ, Alianza ed., Madrid 1998.

5. AUGUSTINUS HIPPOENSIS, *Confessiones*, ed. L. VERHEUEN (CCL 27), Turnhout 1998.

6. BOECIO, *De institutione musica*, ed. J.P. MIGNE (PL. LXIII), cols. 1167-1300, Paris 1860.

que, partiendo de una concepción filosófica, se desplaza hacia lo teológico, seguramente a causa del uso del canto en la liturgia. Este punto no aparece considerado en los estudios que conocemos sobre el argumento, por lo cual voy a centrar mi ensayo en este aspecto.

Así pues, empujado por los principios fundamentales de la Cátedra Santo Tomás que nos invita a este estudio, «dar a conocer el pensamiento del santo, pero teniendo en cuenta que su pensamiento puede y debe entrar en diálogo con la cultura moderna [...]», este ensayo, al igual que la cátedra que nos acoge «no quiere hacer arqueología, sino situar a santo Tomás históricamente, en su contexto propio y en sus posibles prolongaciones en nuestro contexto actual»⁷. En este sentido y, más en concreto sobre el tema de la *Theologia in musica*, grandes teólogos de la segunda mitad del siglo XX, desde Hans Urs von Balthasar (1905-1988) a Karl Barth (1886-1968), desde Pierangelo Sequeri (1944) a Joseph Ratzinger (1927-2022) pasando por Hans Küng (1928-2021) y llegando a grandes maestros de la música como Nikolaus Harnoncourt (1929-2016), se han preguntado por el valor metalingüístico de la música y su valor trascendente. Algunos de ellos parten, precisamente, de las bases conceptuales que Tomás usa para fundar su pensamiento respecto a lo musical, cuando no, sobre todo J. Ratzinger, parten del mismo Aquinate para organizar su propio pensamiento. Este hecho nos asegura la actualidad del pensamiento de Tomás y también el de su particular interés por el canto y la música tratado brevemente en la *quaestio* sobre el tratado de la religión, cuando la interpreta precisamente como una virtud.

Conectando con esta intuición, la reflexión sobre el pensamiento de Tomás de Aquino parece más que relevante, ya que, la síntesis sobre el pensamiento antiguo -cristiano o no-, y el de su época es de gran valor para fundamentar una síntesis, si es que este todavía es posible, en nuestro tiempo. Por ello no dudaré en contraponer textos de orígenes y épocas distintas para hacerlos dialogar. El recurso a la inter-textualidad o incluso a la extra-textualidad, ambas en sentido amplio, será usado a sabiendas de los peligros que el abuso de estas formas narratológicas puede provocar. Pero creo que tal riesgo es asumible, con prudencia, a fin de provocar un diálogo fecundo entre

el Doctor Angélico y nuestro pensamiento contemporáneo, tan falto de reminiscencias, contrastes y perspectivas.

Así pues, en origen proponía este recorrido en tres cuadros sintéticos que me atrevería a titular, como benedictino que soy, a partir de cuatro citas que aparecen en la Regla de San Benito (480-547) -otro sintetizador del valor de lo antiguo en diálogo con lo nuevo que surge y se proyecta hacia el futuro-, y que podían ser el "hilo" conductor de esta búsqueda sinóptica, que no ecléctica, entre un pensamiento clásico y una perspectiva contemporánea en el campo fenomenológico del sonoro.

En el primero «*Nihil operi Dei praeponatur*» (RB 43, 1-3), siguiendo la escuela de los grandes maestros de la teología litúrgica del s. XX, en especial Cipriano Vagaggini (1909-1999) presentaré un status *quaestionis* general sobre la visión teológica de la liturgia que se expresa en santo Tomás a lo largo de toda su Suma Teológica, en modo especial cuando es usada como "autoridad" en el desarrollo de la *quaestiones*.

En el segundo apartado, «*In conspectu angelorum psallam tibi*» (RB 19,5; Ps. 137,1), haré una aproximación fenomenológica entre sacro y profano, que por lo que respecta al elemento sonoro fundan la comprensión cristiana del canto frente al concepto filosófico de la *musica ficta*. En este punto se juega la posibilidad del diálogo entre la posición del Aquinate en relación al concepto sonoro de la alabanza, con la percepción contemporánea del límite entre lo sacro y lo trascendente.

El tercer punto, «*Mens nostra concordet voci nostrae*» (RB 19,7) una reflexión propia sobre la contemporaneidad sonora y la posibilidad de decir "Dios" hoy, donde estableceremos una alianza entre los principios fundamentales de la concepción tomista de la realidad con la aproximación sinfónica de Hans Urs von Balthasar y la litúrgica teológica de Joseph Ratzinger.

Finalmente, en forma de conclusiones, «*In coro simus stantes, non sint corda vagantes*», segunda parte de un lema de autoría incierta que reza sobre la puerta del coro de la Basílica de San Anselmo en Roma, donde estas páginas fueron escritas, en un intento de poner las bases a un ulterior desarrollo de los puntos que durante este ensayo he estudiado.

7. <https://www.teologiavalencia.es/catedra-santo-tomas-de-aquino/> [2022.12.10; 17:30].

La brevedad del tiempo asignado en última instancia a esta prolusión, hace que otro material preparado para dar mayor coherencia al discurso quede pendiente de una posterior publicación.

I. «*Nihil operi Dei praeponatur*» (RB 43, 1-3): Liturgia y teología como unidad

Para darse cuenta de las relaciones entre teología y liturgia en la escolástica en general parece suficiente limitarse en modo especial a la figura de la Aquinate. Es en él que el concepto mismo de liturgia y la praxis teológica aparecen, de manera ejemplar, unidos con un puro y mayor rigor que en otros a teólogos incluso posteriores. La liturgia aparece no solamente como una autoridad, sino como un elemento constante en el cual fundar las apreciaciones teológicas. No esperemos encontrar citas argumentativas al estilo del desarrollo teológico y magisterial que siguen normalmente a los distintos momentos de renovación litúrgica, ya sea el concilio de Trento (1545-1563) que el Vaticano II (1962-1965). Sería otro de los anacronismos que ha sufrido la teología tomista: el querer intentar encontrar un concepto de "liturgia" en su obra teológica. La liturgia aparece como elemento coesencial a la teología y es llamado aquí y allá para profundizar una idea, un argumento y siempre como motor de síntesis.

Falta todavía hoy un estudio serio sobre en lugar de lo litúrgico en la teología de Santo Tomás. Quizás el argumento podría parecer menor ante los innumerables temas tratados en la obra del teólogo dominico. Ya Dominik Jurczak, O.P., en esta misma cátedra, expuso los fundamentos para un estudio contextualizado de la visión tomista sobre la liturgia en sí y no como concepto⁸. El tema que nos interesa se centra, no en la cantidad de veces que Santo Tomás se ocupa directamente del tema litúrgico o en qué tanto por ciento la palabra "Liturgia" aparece en la Suma, sino más bien el peso teológico de la celebración litúrgica en el pensamiento del Aquinate. Esta clave de lectura puede ser suficiente para permitir una lectura acorde con la teología litúrgica que surge en torno al Movimiento Litúrgico y se desarrolla con el Vaticano II. Quizás esta metodología pueda ser una clave de interpretación que evite el simple comentario o repetición

8. D. JURCZAK, *Cuestiones litúrgicas en torno a Santo Tomás de Aquino* (Cátedra de Santo Tomás de Aquino 3), Facultad de Teología de San Vicente Ferrer-UVC, Valencia 2022.

de lo que Tomás dijo, y permita un desarrollo de su pensamiento más contemporáneo.

Por lo que respecta a la Suma Teológica, y según el modelo ya clásico establecido por el estudio de C. Vagaggini⁹, el tema litúrgico se encuentra centrado en el tratado sobre la Ley antigua y sus preceptos cúlticos¹⁰, concretamente S. Th. I-II q. 101-103. Igualmente, el concepto litúrgico aparece como es bien sabido en el tratado de la religión y del culto en general, concretamente S. Th. II-II q. 81-100, especialmente donde se considera la religión en sí y en sus actos. En este caso el tema que nos interesa es si la alabanza debida a Dios tiene que ser vocal o meramente espiritual. El último gran apartado sobre este tema, se circunscribe en el llamado tratado de los sacramentos, es decir en la tercera parte de la Suma, en concreto S. Th. III q. 60-90; Suppl. q. 1-68. En la obra de Santo Tomás la liturgia aparece también en varias ocasiones como autoridad dentro de la cuestión según el procedimiento dialéctico del *sic et non*.

1.1 Conceptos basilares¹¹ de la "religión" y el "culto"

Santo Tomás hace un análisis muy preciso de los términos "religión" y "culto" (S. Th. II-II q. 81-87) conjugándolos con las definiciones de "devoción" en la cuestión 82, "oración" y sus diversos géneros en la cuestión 83 y la noción de "sacrificio" en la cuestión 85. Santo Tomás se ocupa de fundamentar la noción de religión en cuanto virtud, buscando de aunarla y conjugarla con la de la justicia, según él, virtud principal.

Se ve como Tomás sigue la concepción de la virtud de la justicia según el modelo griego y esto para algunos autores es el fundamento para una liturgia teológica. Un punto fundamental en este análisis es la distinción entre la religión desde el punto de vista interno y la religión desde el punto de vista externo. Desde el punto de vista

9. C. VAGAGGINI, *Il senso teologico della liturgia*, 1999, Edizioni San Paolo, Cisinello Balsamo 1999, especialmente 538-555.

10. Utilizo el término "cúltico" y no "ceremonial" como hace Vagaggini. La crítica a las liturgias del pasado, reciente o no, se centran normalmente en el concepto de críticas de las "ceremonias" como elemento a superar. En cambio, el concepto "culto" entraña un profundo sentido teológico que está más allá de cualquier concepto de moda, uso, costumbre o gusto, que cambian en cada época.

11. Sigo, básicamente, el estudio de Vagaggini, op. cit. con algunas modificaciones terminológicas que fundamento oportunamente y que creo sirven a comprender más en su contexto el pensamiento de Tomás.

interno la religión sería la expresión de la íntima unión entre el espíritu y la divinidad; desde el punto de vista externo la religión se expresaría socialmente a través de una serie de elementos culturales - no uso el término "ceremoniales"- y ellos constituirían en sí mismos una fuerza vivificante, un esqueleto, una forma de mostrarse exteriormente, a lo que llamamos acto de religión. En la tercera parte de la Suma, en el tema de los sacramentos en general (S. Th. III q. 60-65) estas cuestiones le llevarán a tratar el asunto a partir del concepto de "signo", que ha llevado a los comentaristas de Santo Tomás a tomarlo como base para una concepción teológica de la liturgia. Este aspecto fue puesto en crisis por el mismo Vagaggini mientras que hoy parece una discusión superada.

No por ello podemos dejar de apuntar el elemento importante que une los elementos culturales de la antigua religión con el elemento "signo", que será fundamental para la comprensión de la liturgia en el mundo contemporáneo. Que Santo Tomás en este campo es heredero del pensamiento teológico de San Agustín es cosa bien conocida y demostrada, pero es necesario subrayar esta realidad para entender como algunos aspectos de la concepción de lo sonoro en la liturgia que aparecen en la Suma de Tomás tiene su base en el pensamiento de San Agustín.

Nada nuevo se añadido hasta aquí, a pesar de que se explicita claramente como todo culto cristiano pasa y se realiza en Cristo mismo y por tanto resulta que el culto cristiano no es nada más que el culto de Cristo mismo que siempre actúa en medio de la Iglesia y por la Iglesia. Así pues, como consecuencia, se puede observar en Tomás que todos los sacramentales y los ritos litúrgicos están ordenados hacia los sacramentos, mientras todos los sacramentos a su vez se ordenan hacia la Eucaristía que aparece como el centro y el punto culminante de todo el complejo cultico y de la santificación de la Iglesia. *Sacrosanctum Concilium* 10 lo expresará con el famoso axioma que la liturgia es "fuente y culmen" *Culmen et Fons* de toda la vida de la Iglesia.

Algunos dirán que se puede sintetizar que la liturgia fue expulsada por Santo Tomás de la síntesis teológica. Precisamente en estos puntos críticos pretende incidir este ensayo. No se puede demostrar que Santo Tomás tenía presente toda la vida litúrgica cuando hablaba de los sacramentos; sería forzar los textos. Pero podemos intuir una

visión complementaria de estos y de su comprensión dentro del quehacer litúrgico. La fundamentación crística de la acción de los sacramentos, que Tomás explicita, me parece fundamental para una concepción total de la liturgia como teología.

1.2 Antiguo testamento, ley antigua y culto¹²

En la S. Th. I-II q. 101-103 en el llamado tratado de la Ley antigua se habla especialmente de la cuestión de los signos rituales que aparecen de forma sonora en el Antiguo Testamento, particularmente en la cuestión 102. Santo Tomás profundiza en el aspecto de preanuncio de los antiguos ritos respecto a los gestos sacramentales de Cristo mismo. Los distintos preceptos del antiguo culto tenían un sentido doble: eran ordenados al culto de Dios para el tiempo en el los cuales se desarrollaban, pero a la vez eran figura de Cristo.

En segundo lugar, estos elementos de conducta tienen que ser contemplados en cuanto están ordenados hacia Cristo. Por lo tanto, son figuras casi místicas respecto a Cristo y también en cierto modo hacia la Iglesia (S. Th. I-II, q 102 a. 2). En este punto nos parece muy importante subrayar como Tomás parece que huye de la aplicación del concepto alegórico¹³ respecto al culto antiguo. Si alguna crítica ha oscurecido la teología de los Padres de la Iglesia y de muchos autores medievales es precisamente su carácter alegórico. La aplicación por parte de algunos autores de la segunda mitad del siglo XX del concepto "alegoría" en una forma crítica, como sinónimo de no-racional, y usado esto en forma retroactiva respecto la comprensión alegórica o la explicación alegórica de los textos de la Escritura y en este caso de los ritos explicados en ella, llevaron a un concepto teológico de que la interpretación alegórica suponía una cierta irracionalidad teológica. Esto junto con una militante anti-escolástica y una minusvaloración del contenido teológico de muchos autores medievales, llevó a una reacción contra el pensamiento de los Padres y más aún de los autores medievales y hacia su particular teología litúrgica.

12. Cf. C. VAGAGGINI, *Il senso teologico della liturgia*, 542-543.

13. No puedo evitar subrayar este hecho. La crítica feroz a la época medieval, especialmente en el campo de la teología litúrgica de la segunda mitad del siglo XX, se centra en la exageración del uso concepto alegórico aplicado a ultranza sobre los ritos litúrgicos por parte de los autores medievales. Como se ve, el mismo Santo Tomás huye de tal exageración, y no creo que sea un caso aislado.

Tomás matiza ya esta concepción y en el momento de explicar los cultos del Antiguo Testamento los propone y los interpreta de un modo teológico: por una parte, orientados hacia la santificación de los que los practicaban de manera justa, de acuerdo con el concepto de la revelación que les era propio y que no podía tener otro contexto; y por otro aparte orientados hacia la profecía de Cristo, tal como la primera Iglesia leía estos textos y los interpretaba, no alegóricamente, sino teológicamente.

Por tanto, encontramos aquí, no solo un pensamiento profundamente teológico sobre el aspecto sonoro y ritual, sino que podemos intuir también los elementos fundamentales para una comprensión teológica litúrgica que incluye también los actos de culto. Santo Tomás tomará en consideración los elementos celebrativo-litúrgicos que aparecen en el Antiguo Testamento y defenderá su existencia como prefiguraciones para formar a los fieles al nuevo culto que se inaugura con Cristo. Así pasaremos del sacrificio cruento al sacrificio de alabanza, de los preceptos rituales al concepto de verdad ritual, de los mandatos de la ley a la única ley del amor que es Cristo mismo.

Santo Tomás afronta la cuestión del término "sacro" en relación a los sacrificios. En el Antiguo Testamento estos ritos tienen que ser realizados en lugares, con objetos, y ministros sacros; la circuncisión es un elemento indispensable al igual que las purificaciones. Todos estos elementos para Tomás son vistos como principios de autoridad que fueron abolidos con la manifestación de Cristo. La cuestión de la sacralidad iría ligada en origen a un concepto de pureza ritual. El advenimiento de Cristo supera todos estos elementos y hace que el rito se cumpla en su memoria. Este punto lo trataremos más adelante porque es lo que mejor se puede desarrollar en el ámbito de la fenomenología actual que inicia a principios del siglo XX y que es fundamental para entender hoy la sacralidad.

1.3 En el tratado sobre los sacramentos y de la virtud de la religión¹⁴

En el tratado sobre los sacramentos es donde Santo Tomás cita de modo directo los conceptos litúrgicos, argumentados con una connotación directamente teológica. Naturalmente su tratado contiene una visión del elemento litúrgico comprendido y usado

14. Cf. C. VAGAGGINI, *Il senso teologico della liturgia*, 544-555; 546-547.

como fuente de la teología. Desde nuestro punto de vista teológico actual podría parecer alejado de la realidad litúrgica, pero su estudio demuestra que contiene un gran peso teológico, si se dejan de lado los prejuicios.

Si, por una parte, el Aquinate se dedica a demostrar lo que es la materia y la forma, por otra, no olvida el contexto litúrgico donde se celebra el sacramento. Tomás se pregunta, a menudo si es oportuno celebrar exteriormente el sacramento: en especial el bautismo y la confirmación (S.Th. III q. 66, a. 10). Será en el sacramento de la Eucaristía el que tomará un camino más detallado.

Si a nuestros ojos esta perspectiva puede parecer marginal o ritualista, para Santo Tomás son un núcleo teológico de interés que se circunscribe profundamente dentro de lo sensible, serían razones casi necesarias, que hacen ver y sentir los elementos litúrgicos que materializan el sacramento. La atención a lo sensible está quizás mucho más ligada hoy a nuestra concepción antropológica marcada por una moderna visión antropocéntrica. Pero en Tomás está apertura al sensible supone una comprensión teológica que va más allá de lo casuístico. C. Vagaggini señala en su obra que muchos de estos puntos de interés tienen en Santo Tomás una raíz patrística. Ya los Padres de la Iglesia se centraron en las condiciones necesarias y en los elementos materiales para explicar los sacramentos y los misterios de la liturgia. Bastaría citar las obras de San Agustín¹⁵ de San Ambrosio¹⁶ y también las obras medievales de Rabano Mauro¹⁷ o las obras alegóricas de autores medievales. Esta atención al detalle litúrgico, ritual, no es simplemente una cuestión jurídica, sino que en ella se hallan las vías para encontrar un sentido teológico a la vida litúrgica. Y, en este punto, no podemos olvidar la dimensión conceptual del canto y la alabanza en la liturgia que sigue también estos diseños.

15. AUGUSTINUS HIPPOENESIS, *Enarrationes in Psalmos*, LI-C, edd. E. DEKKERS, -J. FRAIPONT (CCL 40), Turnhout 1956, Ps. 94,3. Cf. J. PIQUÉ, *Teología y Música: Una contribución dialéctico-transcendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del Misterio (Agustín, Balthasar, Sequeri; Victoria, Schönberg, Messiaen)* (Tesi Gregoriana. Serie Teología 132), Pontificia Università Gregoriana, Roma 2006, especialmente el Cap.V, p. 110-116. ID., *Teología i Música: Propostes per a un diàleg* (Scripta et Documenta 73), Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Montserrat 2006.

16. AMBROSIUS MEDIOLANENSIS, *De officiis*, ed. M. TESTARD (CCL 15), Turnhout 2000.

17. RABANO MAURO, *La Formazione dei Chierici*, tr. Ed. L. SAMARATI, Citta Nuova, Roma 2002.

Será precisamente en el tratado sobre la virtud de la religión donde Santo Tomás se centrará más en este aspecto vocal externo del canto en la liturgia como clave de comprensión de lo que es el ejercicio de la religión, y por tanto en su visión aristotélica, como acto de virtud.

Así pues, Tomás se acerca al hecho de la alabanza exterior como un problema que ya había sido planteado especialmente por San Agustín, donde se pregunta sobre la conveniencia de esta alabanza exterior que propicia una manifestación externa del culto a Dios. Ya el mismo San Benito muchos siglos antes se había ocupado en su regla de distinguir entre la alabanza y lectura internas y la alabanza externa; la primera para preservar la paz en el monasterio en los momentos de reposo, y la segunda para evidenciar la supremacía del canto externo en el momento del oficio divino.

Este tema será recurrente en el mundo medieval con el fin de encontrar, a partir de las indicaciones de Agustín, un sentido teológico al canto y a la música en la liturgia.

Como decía, Santo Tomás se pregunta si es necesaria una acción exterior para cumplir el acto de religión; se cuestiona si la oración tiene que ser vocal es decir sonora. Si esta debe seguir también los distintos aspectos de la liturgia que van desde la súplica hasta la alabanza. Al final, como resumen, se pregunta si la adoración y la acción religiosa comporta también un elemento corporal que tiene que realizarse en momentos y acciones determinadas. Toda la q. 85 de la II-IIae. trata la supresión de los sacrificios incorporando un elemento fundamental que ya hemos señalado que es el paso del sacrificio cruento a sacrificio de alabanza, característica propia del culto cristiano.

Es necesario en este momento señalar la dependencia de Tomás respecto a Agustín y a través de él también de los argumentos de aristotélicos y platónicos que habían establecido la conexión del mundo sonoro con la formación de los jóvenes ciudadanos, especialmente el estudio de la música y el uso de los instrumentos. La cuestión se divide entre sí la alabanza externa puede llevar a la disipación y a estados de enajenación dionisiaca. Formados en el dominio de sí mismos, la música cuando se aleja de ese ideal platónico de la *musica ficta*, puede llevar a la materialidad de la

musica practica que corresponde también únicamente al ámbito de lo material, por tanto, más propio de los esclavos que del filósofo.

Ya Agustín abordó este tema en sus sermones cuando constató que su concepción musical filosófica que expone en el *De Musica*, contrastaba con la práctica de su iglesia en la que sus feligreses cantaban en la celebración litúrgica. Este contacto con la "materia" podría conllevar una división interior y alejar la atención de la Palabra.

Queda aquí apuntado pues que Santo Tomás depende enormemente de esta concepción, pero la remite a la concepción de virtud de Aristóteles en su *Política*¹⁸.

La cuestión no es fácil. La iglesia siempre se ha preguntado si es lícito cantar a Dios vocalmente o incluso si es legítimo realizar música pura en la liturgia. Aunque a nosotros occidentales esto nos parece normal, cabe recordar que las iglesias orientales nunca han admitido la música instrumental en sus liturgias. La primacía de la Palabra y la asociación de esta con la música ha sido la clave a través de la cual siempre se han resuelto y definido estas cuestiones. A lo largo de la historia no ha habido una linealidad. Al contrario, la oscilación del péndulo ha sido constante.

San Agustín, en este sentido, es ambivalente: por una parte, el joven filósofo que rehúsa cualquier contacto con la materia, por tanto, también con la música práctica, y por otra el Agustín maduro, ya obispo, tiene que encontrar argumentos sólidos, especialmente en la Escritura, para fundamentar la praxis del canto que observaba en sus fieles y en el culto. Agustín llegará a afirmar que cantar ya no es una labor de esclavos, por tanto, no es un "*labor*", ya que a partir de la asociación del canto con la Palabra de Dios se convierte en un "*sapor*". Tomás tomará en consideración todas estas indicaciones y las asumirá como autoridades a partir de la *Política* de Aristóteles. La cuestión interesante es que esto demuestra un interés hacia el canto litúrgico que tiene que encontrar también una razón necesaria para ser ligado al acto de religión, y convertirse por tanto en un acto virtuoso.

18. ARISTOTELE, *Política*, Trad. R. RADICE-T. GARGIULO, *Commento di D. KETY-R. KRAUT*, Mondadori, Milano 2015, especialmente 197, 203, 211.

1.4 Come *auctoritas*¹⁹

La consideración de los textos anteriores y de los autores reconocidos como autoridades es fundamental, como sabemos, en el desarrollo de la Suma Teológica. La filosofía, la teología, los Padres, los Santos, los Doctores, son llamados a colación para demostrar a favor o en contra los principios de un argumento determinado. Curiosamente Santo Tomás utiliza ya las fuentes litúrgicas como autoridades que son reconocidas por él para fundamentar, al mismo nivel que otras, las afirmaciones de su concepto de culto y de religión²⁰. y que ahora enuncio brevemente: Tomás, en el tratado de Dios, utiliza textos de una colecta para explicar los atributos de Dios (S.Th. I q. 25, a. 3 *objeto* 3 ad 3; I q.23 a. 7); Santo Tomás, para fundamentar que la relaciones y la esencia en Dios se identifican, cita en el *sed contra* las palabras de un prefacio (S. Th. I q. 28 a. 2); igualmente, en el apartado Cristológico cita como autoridad el inicio del pregón Pascual: *O Felix culpa* (S.Th. III q.1 a.3). con estas citaciones directas de elementos litúrgicos C. Vagaggini llega a la conclusión de que para el Aquinate la liturgia y los textos litúrgicos son utilizados y reconocidos como una "autoridad" más y por tanto se evidencia su peso teológico en el pensamiento tomístico.

El hecho de partir de los datos litúrgicos para sustentar un argumento, que utiliza Tomás, pone la liturgia a la misma altura que los Padres o los Doctores de la Iglesia y de los autores, sean de la filosofía, sean del magisterio. Podemos decir pues que la percepción teológica del hecho litúrgico está totalmente enraizada en la visión de Tomás. Pero a partir de aquí tenemos que hacer un salto si queremos comprender realmente que supone para Tomás esta visión litúrgica. Indagar en sus textos para analizar su origen y contenido - siempre útil para realizar una hermenéutica fundada y científica - parece que ya no aporta o no puede aportar, a mi humilde parecer, ningún dato más.

19. Cf. C. VAGAGGINI, *Il senso teologico della liturgia*, 548-552.

20. Diversos autores, como ya hemos apuntado en las primeras notas de este ensayo, han tratado e individuado los textos de la liturgia utilizados por santo Tomás, incluso recientemente el Dr. P. Dominik Jurczak, O.P., en esta misma cátedra ha abordado la cuestión sobre qué base litúrgica concreta, sobre qué experiencia litúrgica concreta, santo Tomás utilizaba fragmentos y citaciones litúrgicas para fundamentar o contradecir diversas cuestiones.

La lectura que propongo en este ensayo nos lleva a sobrepasar un poco los límites de lo material, para llegar a una comprensión genérica de lo que Tomás entiende por teología litúrgica, que al fin y al cabo él mismo lleva al acto al utilizar estos datos litúrgicos en forma de autoridades.

A partir de aquí se puede intentar una conexión con nuestra comprensión actual del dato litúrgico, que evidentemente ha cambiado respecto a la visión misma de Tomás o del mundo medieval, pero que parte del mismo concepto fenomenológico, teológico y también cultural que están a la base de la acción litúrgica. Ya Vagaggini, en los albores de la teología litúrgica contemporánea, señalaba como la síntesis teológica de Santo Tomás, respecto al lugar que en ella ocupa la liturgia, merecía y merecería en el futuro gran atención por parte de los teólogos.

En este sentido podemos decir que la presencia de la liturgia entre las autoridades, en el concepto de religión y la virtud de la religión es fundamental. Pero la cuestión del canto y de la voz cantada como manifestación de la acción litúrgica, el acto cultural por lo que respecta a la Ley del antiguo testamento, y también la presencia del dato litúrgico de una manera totalmente natural en el tratado sobre los sacramentos, va más allá de una simple "autoridad" y se convierte en un dato característico y caracterizante.

Precisamente, entre todos ellos, el dato del canto y de la voz, como ejercicio de la religión con sus connotaciones pedagógicas, va más allá de los límites de la misma obra de San Tomás de Aquino y es quizás aquí donde se puede producir una apertura hacia el pensamiento actual que no traiciona la *mens* del teólogo medieval. Se podría objetar evidentemente que la neo-escolástica no contiene este dato como fundamental, es decir la liturgia desaparece casi de los ámbitos de la argumentación teológica, pero es precisamente aquí donde se evidencia la grandeza del doctor angélico. Ya Vagaggini señalaba que, a partir del siglo XVI a raíz de la controversia de los sacramentos con los protestantes, se acentúa un interés por el *ex opere operator*, en detrimento de la cuestión litúrgica²¹.

21. Lo mismo ocurrirá con el tratado de la religión, que pasa al ámbito moral - y hoy, quizás, ni siquiera eso- desapareciendo del ámbito teológico y que pasará a ser patrimonio del estudio fenomenológico y psicológico a principios del siglo XX.

A partir del concepto de ciencia que Tomás recibe de Aristóteles, la teología es ciencia en tanto que es deductiva. A mi parecer el hecho de que entre los argumentos apodícticos o entre los críticos aparezca también el dato litúrgico evidencia que la liturgia tiene un contenido también teológico. Puesto que, entre estos datos litúrgicos, especialmente cuando se refiere a la virtud de la religión, se cite el canto y la liturgia vocal y se haga referencia a la necesidad de este canto para cumplir el culto, manifiesta una concepción teológica de este mismo canto que tiene aplicaciones importantes en la teología contemporánea. Evidentemente a los ojos de la teología posterior al Vaticano II faltaría el dato escriturístico y, al final cabo, y el dato que lo pone en relación con historia de la salvación. Pero no podemos aplicar nuestros esquemas al pasado, pero sí que podemos aprender del valor de estos conceptos que abren un diálogo con el presente y también con el futuro. Pienso que a pesar de lo arriesgado que pueda resultar la premisa de que, a partir de pocos elementos podamos deducir que hay un pensamiento litúrgico teológico musical en Santo Tomás, esta hipótesis nos permite fundamentar una aproximación abierta a la fenomenología y a la teología litúrgica más actuales a partir de los datos que el mismo Santo Tomás nos ofrece.

II. «*In conspectu angelorum psallam tibi*» (RB 19,5; Ps. 137,1) Del concepto epifánico a la consideración fenomenológica de lo musical; entre Filosofía y Teología

Como algunos autores han señalado, el argumento musical en la teología contemporánea ha sido olvidado o al menos ha dejado de tener un peso específico. No ha ocurrido así con el tema de la belleza que ocupa la reflexión teológica de algunos de los autores como Bruno Forte, o del quehacer filosófico, como H.G. Gadamer²². El olvido citado contrasta con el interés fenomenológico de la antropología moderna para todo fenómeno estético. La evidencia de una profunda relación entre la expresión estética y la cultura sacro-cultural de las religiones, parece conducir a la necesidad de una reflexión teológica de la cuestión estética. Así pues, por extensión o por inclusión, podemos pensar que un estudio teológico sobre el fenómeno musical,

22. Cf. B. FORTE, *La porta della Bellezza. Per un'estetica teologica*, Morcelliana, Brescia 1999; H.G. GADAMER, *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Verlag, Stuttgart 1977.

especialmente en la liturgia, merecería una especial atención, incluso en nuestros días²³.

A mediados del siglo pasado, ya L. B. Meyer²⁴, citado también por S. Langer²⁵, ejemplifica el proceso de identificación entre acto cultural sacrificial y música:

En la antigüedad, el ritual era un acto de culto, un verdadero sacrificio ejecutado realmente. Plegarias y cantos eran sólo un acompañamiento y se entendían como una cosa secundaria, de aquí el bajo grado de desarrollo de estas partes del rito. Ahora, en el servicio cristiano, el verdadero y propio sacrificio ya no es una realidad: está simbolizado, trascendentalizado, espiritualizado. El culto es una parábola. Así, plegarias y cantos se han convertido en una realidad que ha de acentuarse siempre más, y también éstos sirven, en último término, al proceso de espiritualización. Si en el pasado hacía falta un símbolo para el culto, se podía sustituir el acto o incluso el dios con una imagen, pintada o esculpida. Ahora, con la conceptualización de la religión, se pueden espiritualizar solamente los procesos psíquicos, el alma. Y esto se obtiene con palabras, o mejor aún, con la música²⁶.

Esta asociación-identificación entre sacrificio cultural y música-danza que se da en la evolución o desarrollo de toda práctica ritual, confiere a la música una dimensión de trascendencia que sólo puede ser asumido por un lenguaje simbólico. Este *plus* simbólico de la música es reconocido por todas las culturas e instrumentalizado diversamente. De mero acompañamiento, la música pasa a ser centro del acto cultural, como hace notar Meyer. Pero este *plus* significativo está condicionado por la comprensión simbólica que hace de él el receptor.

2.1 La posición de Tomás sobre la música vocal

Tomás de Aquino en la II-II de la Suma Teológica dedicada al movimiento de la criatura racional hacia Dios, tratando las acciones

23. J. PIQUÉ, «The Fleeting Moment: The Sacramental Universe of Music, from the Aesthetic Form to the Emphatic Event. Theology and Music: Languages of Transcendence», *Res* 7 (3/2015) 169-183.

24. L.B. MEYER, *Emotion and Meaning in Music* (Phoenix books 56), University of Chicago, Chicago 1956, 35.

25. Cf. S. LANGER, *Philosophy in a New Key: a Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art* (Mentor Book), The New American Library, New York 1954, 240.

26. S. LANGER, *Philosophy in a New Key*, 47.

humanas en particular, y en concreto la de la justicia, en la q. 81 se ocupa de la virtud de la religión, y en los actos de la religión la devoción y la oración. En la q. 85 trata sobre el sacrificio a Dios que se halla entre las virtudes naturales que caracterizan al ser humano. Y en la q. 91 art.2 se adentra en el problema si en la alabanza a Dios se pueda hacer uso del canto.

La cuestión no es baladí. Este argumento se ha usado para fundamentar la aceptación del canto vocal en la liturgia e incluso para el uso de los instrumentos. Pero el tema se adentra, a partir de las autoridades llamadas a colación, a mi parecer, en una comprensión más profunda del fenómeno musical.

Tomás arguye las objeciones clásicas contra la materialidad del canto. Ya Agustín, desde su condición de filósofo había especulado sobre la inadecuada condición de la música "práctica" en relación a la liturgia, modificando su posición filosófico-platónica hacia una posición cristiana, especialmente desde su condición de obispo. Pero la cuestión siempre suscitó dudas y sospechas entre los más puristas, que se preguntaban si la cualidad ambivalente -estética, dionisiaca- del arte musical era apta para la alabanza a Dios y pertinente su uso en la liturgia. El intento de los Padres de alejarse de cualquier reminiscencia del culto hebraico, profundizaba aún más en esta corriente austera contra la música. Tomás pues aduce la carta a los Colosenses del apóstol Pablo (Col 3,16) donde les exhorta a alabar a Dios con cantos y salmos espirituales, por tanto, no materiales. San Jerónimo es llamado a colación a partir de su comentario a la carta a los Efesios (Comentario a los Efesios, ad. C. 5, v. 19) donde carga contra los cantores -*adolescentuli*- que usan modos en el canto más propios del teatro que del templo, lo que sirve para demostrar que el canto no es propio/adecuado para alabar a Dios. Igualmente se reclaman los argumentos de san Gregorio que parece negar el canto a los ministros sagrados, citado en los cánones de la Iglesia: *Decretis, dist. XCII, cap. In sancta Romana Ecclesia: «Praesenti decreto constituto ut in Sede hac sacri altaris ministri cantare non debeant»*. Aduce incluso Tomás, que la exclusión de los instrumentos musicales sirve para evitar la tendencia de equiparar el culto cristiano al culto hebraico del Antiguo Testamento. Y finalmente la conocida diatriba, ya enunciada por Agustín, que el canto y la melodía distraen del contenido de la palabra; por tanto, mejor no cantar.

Singularmente en el *sed contra*, Tomás aduce sólo el argumento con el que afirma que S. Ambrosio introdujo el canto en la iglesia de Milán, según viene reportado en las Confesiones de Agustín (*Confesiones*, IX). Hay que notar aquí, que la fuerza de esta respuesta se basa, sí, en la figura eminente de san Ambrosio; pero la solidez del argumento se fundamenta en la citación de Agustín que ya trató dicho tema. De hecho, San Agustín y su *De musica*, serán referidos abundantemente a lo largo de la exposición sobre las distintas virtudes.

Las respuestas parten de la consabida razón de que la alabanza vocal tiene la misión de elevar (*provocetur*) el corazón humano hacia Dios. Esto, según Tomás, varía en virtud de las diversas formas de las melodías de los sonidos cómo habían ya afirmado Aristóteles y Boecio. Aristóteles trata el tema en el tratado de Política, en el libro VIII, mientras Boecio trata el tema en el prólogo del *De Musica* (al. 1, l. c. I).

2.2 La posición de la fenomenología

Que la música provoca emociones es un hecho ya afirmado por los griegos antiguos. Platón (*Repubblica*, III libro)²⁷ pide, para su ciudad-estado ideal, una rigurosa censura de los modos y los tonos musicales, evitando así que los ciudadanos pudiesen ser llevados o poseídos por emociones desmoralizantes) que pueden provocar las arias con aire voluptuoso o débil²⁸.

Hoy en día se sabe que la música puede influir no solamente en el estado de ánimo del ser humano, sino también en la salud. La creencia en el poder de la música para generar «afectos», es bastante común, y ha conducido a la psicología contemporánea a tener en cuenta estos fenómenos aplicados en procesos experimentales donde la música desempeña un papel fundamental en la cura o

27. Así también Plotino (203-270) subraya el elemento irracional de la música. Asocia su efecto a los encantamientos mágicos: «La música no fascina nuestra voluntad, ni nuestra razón, sino nuestros apetitos irracionales, sorprendidos por su magia; también el amor es producido por la fascinación de la música, si bien nada de esto se puede preguntar a un músico», *Enéadas* IV (4. 40. 24-27).

28. Cf. S.K. LANGER, *Filosofía in una nuova chiave*, 274. Este mismo principio puede ser aplicado en sentido contrario, al modo como en ciertos ritos o usos tribales viene utilizada la música de los tambores o como es utilizada la música de un himno para una determinada acción o sincronía capaz de mover e incitar incluso un ejército hacia la batalla.

análisis del paciente²⁹. Basta prestar atención al lenguaje teatral o, más en particular, al cinematográfico para ver cuál es el uso que se da a lo que llamamos *hilo musical*. En esencia, lo que percibimos es un lenguaje visual evidenciado por un lenguaje auditivo que da color y ritmo a un mensaje, haciéndolo más sugerente, más penetrante, más interpretable. La música lleva a una, podríamos llamar, catarsis. Lange afirma que «las leyes de la catarsis emotiva son leyes naturales, no artísticas»³⁰. Afirma:

Si la música tiene alguna significatividad, ésta es semántica, no sintomática: se trata de un «significado» que no actúa como estímulo para evocar emociones, ni tan solo como señal de anuncio; si la música tiene un contenido emotivo, lo «tiene» en el mismo sentido que el lenguaje «tiene» su contenido conceptual; es decir, simbólicamente³¹.

Según la autora, la música no es causa o terapia de los sentimientos, sino más bien su «expresión lógica», pero en esa misma expresión la música tiene «propias particularidades de funcionamiento que la hacen inconmensurable con el lenguaje, y al final, con los símbolos de presentación como las imágenes, los gestos y los ritos»³².

Si la música puede actuar como elemento de percepción, tenemos que tener en cuenta su ambivalencia por su apertura hacia lo sacro y hacia lo profano como dos polos de un mismo misterio que se nos hace inteligible, dentro de los límites que nos son permitidos comprender.

De hecho, partimos de la intuición que Langer sintetiza de la forma siguiente: «el hecho que la música es capaz de expresar formas articuladas que el lenguaje verbal no es capaz de expresar»³³. De aquí podría partir el diálogo entre la posición de Tomás como propuesta a la fenomenología contemporánea³⁴.

29. Cf. S.K. LANGER, *Filosofía in una nuova chiave*, 276. TH. W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, Mohr, Tübingen 1949. J. PIQUÉ, «L'attimo fuggente/sfuggente: L'universo sacramentale della musica. Dalla forma estetica all'evento empatico» in *Il Corpo del Logos. Pensiero estetico e teologia cristiana*, ed. P. Sequeri (Aesthetica 4), Glossa, Milano 2009, 179-195. O. SACKS, *Musicophilia. Tales of Music and the Brain*, 2007.

30. S.K. LANGER, *Filosofía in una nuova chiave*, 279.

31. S.K. LANGER, *Filosofía in una nuova chiave*, 281.

32. S.K. LANGER, *Filosofía in una nuova chiave*, 281.

33. S.K. LANGER, *Filosofía in una nuova chiave*, 298.

2. 3 La ambivalencia simbólica de la música: lo sacro

Rudolf Otto, en su obra *Lo Sacro*³⁵ afirma que lo sacro, entendido como santidad, «es una categoría de interpretación»³⁶. El misterio, lo numinoso dirá él, se manifiesta y necesitamos de unas categorías de interpretación para poder captar, conocer, su percepción. Hablar de "santo" para Otto será «hacer accesible al sentimiento» lo numinoso que se nos manifiesta. De hecho, esta es la base de toda religión³⁷.

*Aproximación fenomenológica*³⁸: Rudolf Otto

Otto, en el capítulo tercero de *Lo Sacro*, comienza explicando que sería inútil seguir adelante con la lectura de su libro a quién no posea o haya poseído un momento de conmoción religiosa. Viene a decir que quién no ha hecho «experiencia de lo sacro», no puede intentar explicarlo. Este punto nos parece determinante para el presente ensayo. El mundo de hoy, nuestros contemporáneos, no sólo sufren la falta de experiencia religiosa - quizás se podría decir de trascendencia - sino que, incluso, la ignoran. Otto presenta el símil del artista que intenta entender y explicar el arte a través de teorías estéticas. Si es un verdadero artista y ha hecho real experiencia del arte, olvidará las teorías se inspirará y vivirá de la experiencia.

Hoy la vivencia el Misterio parece imposible. Cualquier discurso o razonamiento no puede llegar a quién no ha vivido una mínima experiencia religiosa o al menos tenga una mínima capacidad de

34. J. PIQUÉ, «Il Canto della Liturgia delle Ore: fede cantata, fede celebrata», in *Carmina laudis. Risposta nel tempo all'eterno. La Liturgia delle Ore tra storia, teologia e celebrazione. Atti del X Congresso Internazionale di Liturgia*, Roma, Pontificio Istituto Liturgico, 6-8 maggio 2015, edd. E. López-Tello García-S. Parenti-M. Tymister (Ecclesia orans Ricerche 1), Aracne editrice, Roma 2016, 285-302.

35. R. OTTO, *Il sacro. Sull'irrazionale nell'idea del divino e il suo rapporto con il razionale*, Morcelliana, Milano 1976.

36. R. OTTO, *Il Sacro*, 17.

37. R. OTTO, *Il Sacro*, 18.

38. En la historia de la filosofía, el concepto «fenómeno» tiene dos significados en cierto modo opuestos. En Kant (1724-1804) y también en los kantianos, el término «fenómeno» (opuesto a «noumeno») es aquello que parece, la «semejanza» en contraposición con la realidad; es la cosa tal como se nos muestra, opuesta a como es en sí misma. En Husserl (1859-1938) y en sus discípulos, por el contrario, indica la realidad que se manifiesta como es en sí. Éste último es el punto de vista de la fenomenología moderna, en la que el método se concreta en la fórmula husserliana *Zu den Sachen selbst* (hacia la cosa misma); la fenomenología escaba debajo de las adherencias de los lugares comunes, de las teorías comúnmente aceptadas, para dejar ver cómo son las cosas en realidad. Cf. G. CANOBBIO, *Pequeño diccionario de teología*, 130.

experimentarla. Otto dice claramente que para interpretar debemos servirnos de imágenes; es a partir de ellas que surge la categoría de "criatura"³⁹. ¿Por qué no partir para ello del fenómeno musical? De hecho, Otto afirma que:

Ni siquiera la música posee un medio *positivo* para la expresión de lo sacro, a pesar de que sea capaz de dar expresiones múltiples para todos los otros sentimientos⁴⁰.

La afirmación de Otto debe ser leída con la clave del sintagma que él mismo subraya en cursiva: *positivo*. Parece que la música no reúne las condiciones de manifestación de lo numinoso, como lo hacen, según él, la arquitectura, la oscuridad, o incluso el silencio. Parece como si la música fuese interpretada en sentido "positivista", como sólo un medio de manifestación de sentimientos personales, individuales o colectivos. Por mi parte, me parece relevante afirmar que la música puede ser vehículo de manifestación numinosa, de percepción del Misterio, en tanto que hace vibrar los mismos sentimientos que puede expresar. Será lenguaje de trascendencia en tanto es capaz de mover y conmover expresando lo inexpressable, representando lo irrepresentable, traduciendo lo inaprensible, oyendo lo inaudible, tal como Otto mismo señala al inicio de su obra cuando define lo sacro como inaccesible e inenarrable⁴¹. De hecho, el mismo autor no duda en dedicar la parte tercera del capítulo undécimo a los medios de expresión de lo numinoso en el arte⁴².

Como bien dice Otto «lo sacro en su pleno significado del vocablo, es para nosotros una categoría compuesta»⁴³. Si la música participa de la ambivalencia de lo sacro podemos bien considerarla como una categoría compuesta. Otto reconoce esta categoría más fácilmente en la arquitectura, en el espacio ojival, en la oscuridad, que en la combinación sonora. De hecho, está incurriendo en un pequeño error al hablar de arquitectura ojival como una categoría concreta, universal, y al hablar de la música como una categoría abstracta. Él mismo no percibe ningún problema en encontrar la categoría de lo sacro en

determinadas obras de J.S. Bach o de L. van Beethoven que analiza con gusto. Pero olvida la categoría de la música como hecho universal que se halla ya en las religiones más primitivas, si podemos llamarlas así, hasta encontrarla en la experiencia del Misterio más argumentada religiosamente e incluso en las culturas más contemporáneas. Parece que Otto reconoce esta posibilidad de trascendencia solamente en el silencio.

La trasposición de la revelación del Misterio en "santo" nos permite equiparar también lo santo a lo bello. A través de un sentimiento de belleza, de perfección, se puede percibir e interpretar lo santo. De hecho, el fenómeno musical corresponde al estado de revelación del Misterio que, no siendo inteligible en su totalidad, se manifiesta en «la familiaridad y la agitación que produce, en quién la inteligencia rehúsa cualquier concepto»⁴⁴. Afirma genialmente Otto, ante el concepto de *Deus absconditus et incomprehensibilis*:

Lo «irracional» no es en ningún modo «desconocido», un «no-reconocido». Si así fuese, no nos implicaría, y no podríamos ni siquiera decir de él que es un «irracional». Aquel «inconcebible» «inaprensible» «incomprensible» nocionalmente. Pero es aprensible por el «sentimiento»⁴⁵.

En este punto, me permito afirmar que la música quizás sea el medio más adecuado para revelar el Misterio al sentimiento. De hecho, intentando una fenomenología de lo sacro, se puede afirmar con Otto, que «una cosa es creer solamente en una realidad suprasensible y otra hacer la experiencia de ella; tener ideas entorno a lo sacro o percibirlo y sentirlo como una realidad operante que se manifiesta activamente»⁴⁶. Todo esto dependerá de la afinidad entre las manifestaciones de lo sacro con la sacralidad misma. La música, como pretendo demostrar, posee esta afinidad en su lenguaje mismo, como algo inaprensible e inalcanzable. Repudiar la música, en un pretendido deseo de perfección, por evitar identificarla con el sentimiento subjetivo, ha sido siempre una tentación. Como dice Otto, el entender como inadecuadas algunas manifestaciones como

39. R. OTTO, *II Sacro*, 21-22.

40. R. OTTO, *II Sacro*, 79.

41. R. OTTO, *II Sacro*, 17.

42. R. OTTO, *II Sacro*, 75.

43. R. OTTO, *II Sacro*, 113.

44. R. OTTO, *II Sacro*, 133.

45. R. OTTO, *II Sacro*, 133.

46. R. OTTO, *II Sacro*, 139.

epifanía de lo sacro es característica típica también, del lenguaje estético⁴⁷.

III. «*Psallite sapienter*» (RB 19, 4; Ps. 46,8) Enarmonías y concomitancias (y alguna disonancia): Tomàs de Aquino- H.U. von Balthasar- Joseph Ratzinger

Propongo ahora un diálogo a tres voces entre Tomas de Aquino y dos teólogos del siglo XX: Balthasar y Ratzinger, este último en su dimensión de teólogo de la liturgia. Ambos releýeron a santo Tomás, dejando resonar, incluso ampliando, el pensamiento del Aquinate.

3.1 Mozart-Balthasar y Santo Tomás de Aquino: fuga a tres voces sobre un tema obligado

Hans Urs von Balthasar dedicó un pequeño escrito como homenaje a la música de W. A. Mozart: *Bekenntnis zu Mozart* (1955). En apenas tres páginas el teólogo enuncia la fascinación de la perfección formal de la música de Mozart que por una parte se expresa en sí misma y por otra trasciende hacia un reflejo de una perfección más elevada. Esta perfección se «formaliza» en los compases del músico austríaco como ideal de una efabilidad que deja comprender lo inefable⁴⁸.

La aproximación que ahora propongo deja resonar en el fondo de esta perfección que maravilla, la voz de la teología del Aquinate, que se pregunta, hablando de música, el porqué de la fascinación de lo bello.

Bonum

Balthasar en su testimonio hacia Mozart exalta la perfección natural que se percibe en su obra. No aparece como el fruto de un esfuerzo, sino como el reflejo de una perfección preexistente. El teólogo se pregunta si este prodigio tiene relación con el cristianismo, donde el esfuerzo y el sufrimiento del trabajo adquieren una dimensión sublime por la bendición del «sufrimiento de Dios»⁴⁹.

47. R. OTTO, *Il Sacro*, 140.

48. Esta fascinación no afectó solamente a Balthasar. Otros grandes teólogos fueron fascinados por los mismos compases del maestro salzburgués. Karl Barth no dudó en compartir con Balthasar la pasión por Mozart y dejarla manifiesta en alguno de sus escritos Cf. K. BARTH, *W.A. Mozart*, TVZ, Theol. Verl., Zürich 1956, 7.

49. K. BARTH, *W.A. Mozart*, 9 y ss.

Mozart, según Balthasar creando y viviendo se manifiesta discípulo del Hijo de Dios. En su creación musical expande el mensaje del Dios hecho hombre que nos hace conocer la redención de la creación y del hombre pecador. Que Mozart posee un cierto aspecto sensible, «erótico» como señala Kierkegaard, no se puede dudar. Pero la genialidad de Mozart no vaciló en utilizar este mismo lenguaje para sus obras más espirituales. Balthasar ve en ello la metáfora de la redención que no destruye la creación, sino que la transforma. La gracia se convierte en la misma confesión del pecado. El temor de Dios se asocia a la esperanza de la redención.

Verum

Tomàs de Aquino en su *Summa Theologiae*, se pregunta si tiene sentido para el cristiano orar cantando⁵⁰. Se plantea la cuestión si se debe usar la voz para orar, a lo que responde que sí

Porque es un modo de ejercitar interiormente la devoción; es un modo de rendir a Dios lo que le es debido, ya que el hombre debe utilizar toda cosa en referencia a Dios, es decir, el espíritu, pero también el cuerpo; es un desbordamiento del alma en el cuerpo, que se produce bajo la vehemencia del sentimiento interior⁵¹.

Las objeciones a esta cuestión son la controversia entre el afecto y el intelecto. La alabanza del corazón vence a la del alma. Dichas objeciones serían: «el canto obstaculiza la alabanza espiritual» ya que los que cantan se distraen y no pueden meditar la palabra cantada; así mismo el canto hace incomprensibles las palabras para los oyentes. De lo dicho se deduciría que no se debe utilizar el canto para alabar a Dios. A lo cual responde:

Si se centra en el canto por el placer que se encuentra, el alma está distraída y no puede estar atenta al sentido de las palabras. Pero si, al contrario, se canta por devoción, se medita más atentamente lo que se dice [...] Lo mismo sucede con el que escucha. A pesar de que los que escuchan no comprendan lo que se canta, saben que la alabanza divina es la razón del canto y esto es suficiente para reavivar su devoción⁵².

50. Cf. THOMAS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, II-II, q. 83, a. 12; q. 91, a. 2, ob. 5.

51. THOMAS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, II-II, q. 83, a. 12.

52. THOMAS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, II-II, q. 83, a. 12.

Pulchrum

Tomás trata la belleza como conjunción entre luz y proporción. Afirma:

Lo bello consiste en una cierta luminosidad y proporción. Una y otra de estas cualidades se encuentran fundamentalmente en la razón, la cual posee la luz que pone de manifiesto y la virtud de establecer la debida proporción en las otras cosas⁵³.

El mismo Tomás afirma que la belleza divina tomó forma visible cuando el Verbo de Dios se hizo carne⁵⁴. Esta belleza divina es el motivo de la creación⁵⁵. Dios, amando a las criaturas, las hace partícipes de su belleza en la creación. Cada forma asignada a una criatura es una participación en el esplendor del Misterio que se manifiesta creador. Santo Tomás considera la belleza como uno de los atributos esenciales de Dios que se manifiesta, en imagen, en Cristo. La belleza de Dios tomó forma en la Encarnación.

En la tradición medieval no faltaron los teólogos que entendieron la belleza como la síntesis de los cuatro trascendentales (uno, verdadero, bueno, bello). San Buenaventura los asocia con las causas: la unidad será la causa eficiente, la verdad la causa formal, la bondad con la causa final y la belleza será todas las causas⁵⁶.

La belleza es concebida en el Aquinate y en la tradición medieval como el medio, la forma, en que el bien y la verdad pueden ser conocidos. Balthasar dirá que la música es «dar forma a lo divino».

Por el contrario, toda indeterminación es vista como una falta de forma. En este punto es donde entra la comprensión de la música mozartiana. La perfección formal, nacida natural, espontáneamente, es ejemplo de "forma" nítida que deja entrever lo uno, lo bueno y lo verdadero. Balthasar quedó fascinado por esta forma, pero indicó el dinamismo que tiende hacia el fin, es decir, la comprensión de algún aspecto de lo divino, de algún cariz de la manifestación del Misterio, de la manifestación del Uno.

53. THOMAS DE AQUINO, *Summa Theologia*, II-II, q. 180, a. 2.

54. Cf. THOMAS DE AQUINO, *Super Psalmos*, 44, 2.

55. Cf. THOMAS DE AQUINO, *In Librum Beati Dionysii De Divinis Nominibus Expositio*, c.4, lect. 5, n. 349.

56. Cf. BONAVENTURA, *Collationes in hexaemeron*, XIX, 7.

Unum

La consideración de lo musical en el ámbito teológico comporta un intento de superar las oposiciones dialécticas entre sacro-profano, sensible-inteligible, afecto-efecto, espiritual-carnal. Mozart sería, para Balthasar - y también para Barth - una metáfora de esta superación.

Si bien se ha dicho y escrito que lo musical entraría en lo teológico porque se relaciona con la Palabra, porque deja resonar el origen sacro del universo y porque asume el ideal cristiano de la superación del arte por el arte, en Balthasar encontramos en la música una forma de lo divino que se manifiesta. En este sentido podemos hablar de una superación de lo sacro y lo profano, ya que la irrupción de la manifestación del Misterio se muestra envolvente de manera total. La música de Mozart no distingue entre el momento sacro y profano: la perfección alude siempre a la perfección formal que no deja nunca indiferente.

Podemos hablar de una superación del dualismo entre sensible e inteligible, entre razón y experiencia, ya que lo musical se muestra trascendente. Balthasar afirmará que la misma forma en sí es ya una manifestación, dejando entrever algo del sentido último. En Mozart esta identificación formal, tan racionalmente estructurada, posee la gracia de la espontaneidad que convierte la música en incondicionada, llena de la misma gracia que anuncia.

Se puede hablar de superación de la división entre afectos y efectos, de lo sensible y de lo espiritual, ya que la belleza es para Santo Tomás la expresión de la luz y de la proporción. Algunos dirán del «júbilo», que es esencial en Dios. La experiencia de este gozo está mediada por la experiencia de la belleza, de la música. En Mozart «eros» y «ágape» se experimentan sin poderse distinguir. En Balthasar, serán medio de percepción del sentido.

Santo Tomás es metáfora de la razón que busca la comprensión del Misterio. Balthasar es metáfora del intento de dar forma a la manifestación del Misterio. Mozart es metáfora. En su música se puede comprender, experimentar, «lo envolvente», lo festivo, lo incondicionado, lo trascendente, el sentido, el Misterio que se manifiesta. Balthasar lo ha hecho analizable teológicamente.

3.2 Lo musical en la teología de Joseph Ratzinger (1927-2022)

Sus trabajos⁵⁷ nos permiten fundamentar dos aspectos de nuestra temática. En primer lugar, el fundamento bíblico de la música y la justificación de la música en la liturgia. En segundo lugar, el fundamento teológico de la música. Ratzinger se acerca a la visión teológica de la música a través de la teología litúrgica⁵⁸. Este afán encuentra especial resonancia en su libro *Introduzione allo spirito della liturgia*⁵⁹ donde parangona la obra de Romano Guardini *Lo spirito della liturgia*⁶⁰, obra que marcó, podemos decir, el movimiento litúrgico en Alemania. Dentro de este texto Ratzinger no olvida la música, sino que la analiza dentro del conjunto litúrgico.

En los ensayos de teología litúrgica intitulados *La festa della fede*⁶¹, en la segunda parte de la obra, recoge una profunda y fina reflexión sobre las disputas postconciliares sobre la música en la liturgia. Analiza la música haciendo una aproximación al pensamiento de Santo Tomás de Aquino.

En *Cantate al Signore un canto nuovo, Saggi di cristologia e liturgia*⁶² combina la reflexión sobre la Iglesia y la fe cristológica con una serie de ensayos sobre la liturgia entre los que ocupa un espacio notable la reflexión sobre la música. Ratzinger mismo reconoce que cuanto más se profundiza en la reflexión sobre esta, más se adentra en la profundidad de la liturgia y más se impone una reflexión teológica sobre la liturgia y, por consiguiente, no se puede prescindir de una reflexión sobre la música⁶³.

Análisis sobre la obra *Introduzione allo spirito della liturgia* y *La festa della fede*

El primer aspecto, el fundamento bíblico de la música litúrgica, lo encontramos desarrollado concretamente en la parte tercera, capítulo

segundo⁶⁴. Éste está precedido por un capítulo dedicado a las imágenes. La problemática de la representación en imágenes y su culto ha sido más conocida y analizada. En las conclusiones del capítulo sobre las imágenes, Ratzinger indica algunas ideas que se refieren a la totalidad del arte litúrgico y, por tanto, también aplicables a la música.

El autor observa que las nuevas experiencias religiosas deben encontrar, como nuevos dones e intuiciones que son del Espíritu, un espacio en la Iglesia⁶⁵. Pero también tiene que quedar claro, según él, que «las formas artísticas que niegan la presencia del Logos en la realidad y fijan la atención del hombre en la apariencia sensible, no son compatibles con el sentido de las imágenes de la Iglesia»⁶⁶. Y un poco más adelante, apunta al núcleo de aquello que debe marcar el arte litúrgico y que Ratzinger, al final de su capítulo, resume así: «sin fe no hay arte adecuado a la liturgia»⁶⁷.

Ratzinger pone de manifiesto la relación de la música con el Logos y la sitúa dentro del ámbito de la celebración litúrgica. Caracteriza el arte musical litúrgico con las premisas exigidas para el arte de las imágenes sagradas.

El análisis del fundamento bíblico empieza con la localización de la música en el texto bíblico. El canto se sitúa en el centro de la gran historia de la salvación. Moisés después de ver las proezas del Señor en el Mar Rojo (Ex 15,1) entonó, con los israelitas, un canto al Señor. En el Apocalipsis de Juan (Ap 15, 2) dice que los que habían vencido la bestia cantaban «con cítaras de Dios en las manos» el cántico de Moisés y el cántico del Cordero. El canto, por lo tanto, se centra en el cuadro de esta gran historia de salvación⁶⁸.

Para los cristianos, Cristo ha superado las gestas del Mar Rojo y Dios continúa obrando en el presente. Por tanto, quien cree en Jesús puede cantar con confianza el nuevo cántico, puede cantar un «cántico nuevo» al Señor. Este sería según Ratzinger el fundamento teológico

57. En este ensayo cito las ediciones italianas que tenía más a mano. Existen traducciones en todas las lenguas. Las páginas citadas refieren a la edición italiana y pueden variar según la edición.

58. Es preciso señalar que Joseph Ratzinger poseía una más que sólida formación musical. Esta formación le venía ya de familia. No hay dudas de que las relaciones entre música y teología son polifónicas y de que el estudio de una evoca ciertamente la atención hacia la otra.

59. J. RATZINGER, *Introduzione allo spirito della liturgia*, San Paolo, Milano 2001.

60. R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia*, Morcelliana, Brescia 1961.

61. J. RATZINGER, *La festa della fede*, Jaca Book, Milano 1984.

62. J. RATZINGER, *Cantate al Signore un canto nuovo*, Jaca Book, Milano 1996.

63. J. RATZINGER, *Cantate al Signore un canto nuovo*, 9-10.

64. J. RATZINGER, *Introduzione allo spirito della liturgia*, 132-152.

65. J. RATZINGER, *Introduzione allo spirito della liturgia*, 130.

66. J. RATZINGER, *Introduzione allo spirito della liturgia*, 130.

67. J. RATZINGER, *Introduzione allo spirito della liturgia*, 130.

68. J. RATZINGER, *Introduzione allo spirito della liturgia*, 133.

del canto litúrgico. De hecho, este tema encuentra un claro ejemplo práctico que supone la inclusión del libro de los Salmos en la Sagrada Escritura.

La Iglesia en camino, ruega cantando. Cantando, ora con Cristo, ya que Cristo mismo cantó los salmos. Cristo es el verdadero David, el que da el verdadero sentido a los Salmos. En los salmos -el canto por excelencia de la Iglesia- se da una dimensión trinitaria: el Espíritu Santo inspira a David a cantar y a orar; los salmos hablan de Cristo; por boca de Cristo hablan y ruegan al Padre. Para Ratzinger este esquema se puede aplicar a la música. La música de Iglesia surge como «carisma», como don del Espíritu. El Espíritu Santo inspira el canto de David; David enseña el canto a Israel; Israel enriquece con su canto la nueva Iglesia⁶⁹.

El paso desde el cristianismo hebreo - la sinagoga y sus prácticas - hacia el cristianismo helenizante conlleva el paso de las raíces semíticas al mundo del pensamiento griego y como consecuencia lo lleva a «adoptar la mística griega del *Logos*, con la poesía y la música»⁷⁰. Este paso presentaba un serio peligro. Podría significar una pérdida de valores cristianos propios, dentro una mística y una filosofía generales. Apunta Ratzinger:

Hablando con propiedad, el campo de los himnos y de la música llega a ser la puerta de ingreso de la gnosis, es decir, de aquella tentación mortal que empezó a disgregar el cristianismo desde su propio interior⁷¹.

A partir de aquí empieza una evolución en el hecho de la música litúrgica que tendrá siempre como trasfondo la relación de la música con la Palabra proclamada en la liturgia. Esta relación será motivo de reflexión y de discusión constante cuando se habla de la música litúrgica.

69. J. RATZINGER, *Introduzione allo spirito della liturgia*, 136.

70. Cf. J. RATZINGER, *Introduzione allo spirito della liturgia*, 140.

71. Cf. J. RATZINGER, *Introduzione allo spirito della liturgia*, 140. En este ambiente se puede observar una relación entre la discusión sobre la música vocal o la música instrumental en el culto con la controversia de la herejía iconoclasta. Oriente y occidente seguirán caminos distintos propios de su evolución cultural y filosófica. Oriente optará por la música vocal y por la iconografía, mientras occidente optará por la polifonía y por las imágenes tridimensionales. Este punto requeriría muchas matizaciones porque este proceso que nosotros solucionamos en pocas líneas representa una problemática que abraza siglos, y un proceso que está lejos de ser sencillo.

El segundo aspecto del análisis sobre las dos obras de Joseph Ratzinger es el fundamento teológico de la música litúrgica desarrollado en su obra *La Festa della fede*⁷². Realiza un recorrido a través de distintos teólogos - de manera cronológica - analizando sus aproximaciones a la música y al fundamento teológico de la música litúrgica⁷³. El punto de partida del ensayo es la pregunta a la que pretendo responder con mi exposición de hoy, y que Ratzinger formula de la forma siguiente:

¿Cómo podemos nosotros, en las condiciones del tiempo en que vivimos, orar y unirnos en coro a la alabanza que desde la Iglesia se eleva a Dios, cómo hacer ver y hacer evidente que la salvación del hombre y la gloria de Dios son una única realidad?⁷⁴

¿Cómo demostrarlo y fundamentarlo? ¿Cómo hacer entender que la gloria de Dios y darle su debido culto es la misma salvación del hombre? Esta premisa, que quedaba fundamentada en la parte bíblica que hemos analizado, ha sido puesta en crisis. Es preciso recordar que el texto de Ratzinger se sitúa temporalmente en el contexto de la crítica postconciliar cuando se ponía en duda toda expresión litúrgica en aras de una simplicidad quizás mal entendida.

El teólogo plantea la cuestión estudiando *Sacrosanctum Concilium* VI, punto en el que quizá, hasta aquel momento nunca había sido planteado tan crudamente, la tensión entre la exigencia del arte y la simplicidad de la liturgia⁷⁵. La posición de Ratzinger es clara al afirmar que la opción por aquello que es utilitario o usual, no conduciría a una liturgia más abierta, sino a una liturgia más pobre⁷⁶. La cuestión no es de ninguna manera banal. Ratzinger hace referencia en su presentación a K. Rahner y H. Vorgrimler y a su obra *Kleines Konzilskompéndium* donde habla de la música *pura* como tal. Rahner-

72. J. RATZINGER, *La festa della fede*.

73. J. RATZINGER, *La festa della fede*, 75-122.

74. J. RATZINGER, *La festa della fede*, 9-10.

75. Se hace difícil de sintetizar claramente y objetivamente este punto. En el texto de Ratzinger se hace referencia al comentario de K. RAHNER-H. VORGRIMLER, *Kleines Konzilskompéndium*, 48, donde se afirma que la música hasta el momento del Concilio Vaticano II cultivada en la Iglesia no se adecua al carácter de la reforma litúrgica y por lo tanto puede ser conservada más bien fuera de la liturgia. En esta interpretación reside el hecho que mucha música en origen destinada a la liturgia ahora no encuentre lugar en el ámbito de la celebración y se sitúe en los programas de concierto, perdiendo totalmente el sentido último para la que fue concebida.

76. J. RATZINGER, *La festa della fede*, 79.

Vorgrimler defienden que el espacio litúrgico, en sí, presenta sus normas y límites donde parece que no hay espacio para el desarrollo de la música como arte total⁷⁷. Ratzinger capta cómo la oposición presentada por Rahner entre la música como «arte total» y la música «práctica», no es una simple cuestión de matices. Detrás de estos conceptos se juega la misma concepción de la música. La cuestión viene derivada hacia la visión teológica donde Ratzinger sitúa su reflexión.

Primero trata la cuestión de la música sacra en la obra de Tomás de Aquino. Trata este tema en el cuadro de su análisis de la naturaleza de la «religio». Tomás entiende este término «religio» en el sentido del área global del culto y de la adoración. La cuestión se plantea, en si se tiene que aceptar la alabanza en forma de canto y concretamente de canto en voz alta. La respuesta recuerda que Jesús y los apóstoles mismos cantaron en la sinagoga y que la Iglesia lo ha hecho desde el tiempo de Jesús y de los apóstoles. Pero aparece el problema de los límites de este canto. Tomás elabora este tema en el ámbito de las *Auctoritates* de la teología, como ya he expuesto.

La aproximación del Aquinate a las autoridades nos recuerda que también en los Padres ha estado presente el tema de la música. Detrás de esta cuestión están siempre los problemas de la concepción filosófica e interpretativa de la liturgia como alabanza.

Resulta muy interesante el párrafo dedicado a los fundamentos y al trasfondo de las críticas a la música por parte de la teología⁷⁸. Lo musical tiene también sus límites y éstos han sido tratados por la teología. Así, en los Padres la concepción teológica viene marcada por la concepción espiritual de la relación entre Antiguo Testamento y Nuevo Testamento. Esta tendencia espiritualista se concreta en la alegoría como método de interpretación de la Escritura y de ahí nace una firme teología de la espiritualización. Esta concepción lleva a algunos Padres al rechazo de todo aquello que mueva a los sentimientos. Así nacerá, en cierta manera, un "iconoclastia musical" y el rechazo de la música en la celebración litúrgica.

77. Cf. K. RAHNER-H. VORGRIMLER, *Kleines Konzilskompendium*, 48.

78. J. RATZINGER, *La festa della fede*, 81-83.

En este sentido resulta especialmente ilustrativa la experiencia del joven san Agustín que en su temprano rigorismo espiritualista llega a decir que si la música lo conmueve más que la realidad misma preferiría no oír cantar⁷⁹. Pero lo más importante es que después de su experiencia milanesa, cuando oye cantar los himnos que lo llevarán a la conversión, manifiesta abiertamente «que es justo aprobar el uso del canto en la Iglesia; el espíritu aún débil debe encontrar, con el placer del oído, el camino hacia el mundo de la devoción»⁸⁰. Tomás de Aquino lo expresará más tarde así: «para que el sentir de los débiles sea llevado más hacia la piedad»⁸¹.

Esta afirmación encuentra en Santo Tomás la precisión de que «la alabanza oral es necesaria, no para Dios, sino para aquél que alaba»⁸². Ratzinger escribe comentando esta afirmación:

Aquí se ve con qué fuerza ha entrado en el pensamiento cristiano, a través de la filosofía clásica, el antiguo concepto de la absoluta inmutabilidad e intangibilidad de Dios, y cómo se ha transformado en una barrera contra una satisfactoria teología no sólo de la música sacra, sino también de la plegaria en general⁸³.

Es preciso dar otro paso adelante y fundamentar teológicamente la música litúrgica. Ratzinger se basa en dos parámetros como punto de partida. El primero es que es preciso hacer «experiencia viva de la liturgia». El otro es que es preciso hacer una «teología de los salmos»⁸⁴.

El canto cultural conlleva el desarrollo que ha sufrido al pasar de la sinagoga a la Iglesia. A los salmos de tradición sinagoga se unen a los himnos que son elementos esenciales para entender la teología del Nuevo Testamento. La «glorificación» es el motivo central «por el que la liturgia cristiana debe ser liturgia cósmica y el misterio de

79. Cf. S. AGUSTÍN, *Confessiones*, X, 33-50.

80. S. AGUSTÍN, *Confessiones*, X, 33-50.

81. S. TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, II-II, q. 91. a. 1 resp. «Et ideo salubriter fuit institutum ut divinitas laudes cantus assumeretur, ut animi infirmorum magis provocarentur ad devotionem. Unde Augustinus dicit in X Confess».

82. S. TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, q. 91 a. 1 resp. «Et ideo necessaria est laus oris, non quidem propter Deum, sed propter ipsum laudantem, cuius affectus excitatur in Deum ex laude ipsius: secundum illud Ps. 49, 23».

83. J. RATZINGER, *La festa della fede*, 89.

84. J. RATZINGER, *La festa della fede*, 90.

Cristo debe juntarse con las voces de la Creación»⁸⁵. En esta línea se sitúa la experiencia de Agustín en Milán:

Cuanto lloré entre los himnos y los cánticos, vivamente conmovido por las voces de tu Iglesia suavemente exultante. Aquellas voces vertían en mis oídos, destilaban la verdad en mi corazón; me encendían sentimientos de piedad; las lágrimas, brotaban y me hacían bien⁸⁶.

Santo Tomás lo expresará con más precisión: la alabanza nos lleva a nosotros y a los otros a una actitud reverencial⁸⁷. Afirma que «a pesar del hecho de que los oyentes de vez en cuando no pueden entender lo que es cantado, éstos comprenden por qué motivo se canta: para alabar a Dios. Y esto es suficiente para *provocar* la devoción»⁸⁸.

Ratzinger concluye que toda crítica a la música en la liturgia puede tener un aspecto positivo. La experiencia de la música litúrgica como elemento que lleva a Dios, está presente en todas las aproximaciones al hecho musical⁸⁹. El autor señala este significado positivo diciendo:

La aceptación de la música en la liturgia debe ser una aceptación en el espíritu, una transformación, que significa igualmente muerte y resurrección⁹⁰.

Naturalmente es preciso estar atentos al peligro de que la música se convierta en un fin cerrado en sí mismo. *Sacrosanctum Concilium* recordará que la música debe corresponderse al Espíritu de la acción litúrgica.

La música litúrgica debe ser un medio de elevación. De lo contrario ocuparía el lugar de la Palabra a la que sirve. La liturgia, celebración

85. J. RATZINGER, *La festa della fede*, 91.

86. S. AGUSTÍN, *Confessiones*, IX 6, 14.

87. S. TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, q. 91, a.1 resp.: «Ut nos ipsos et alios audientes ad eius reverentiam inducamur».

88. Cf. S. TOMÁS DE AQUINO, op. cit. I-II, 91 a 2 opp. 5 ad 5. «Etsi aliquando non intelligant quae cantatur, intelligunt tamen propter quid cantatur, scilicet ad laudem Dei; et hoc sufficit ad devotionem excitandam». El subrayado es nuestro.

89. Destacamos aquí cómo la teología además de saber y racionalidad debe tener un componente muy alto de experiencia. En esta línea podemos situar la gran tradición monástica de la llamada «Teología Monástica», donde la experiencia llega a ser medio de conocimiento de Dios, más que la razón. Cf. J. LECLERCQ, *L'amour des lettres et le désir de Dieu*. ID., *Esperienza spirituale e teologia*. A. SIMÓN, «Teología monástica», especialmente el apartado «Objetividad y experiencia», 203-204.

90. J. RATZINGER, *La festa della fede*, 94.

de la Palabra Encarnada, está necesariamente orientada de forma específica hacia la Palabra. La música será ya su primera hermeneuta.

Por lo que se refiere al fundamento bíblico, Ratzinger presenta la música litúrgica cristiana como íntimamente vinculada al *Logos*, a la Palabra. Y esto se concreta en tres relaciones muy específicas.

- Referencia a la Palabra. La Biblia nos muestra las manifestaciones con las que Dios interviene en la historia, actualizándolas en el culto y que continúan operantes en la Iglesia, teniendo como centro y clave de interpretación la Pascua de Jesús. La música litúrgica que se fundamenta en la fe bíblica tiene un claro dominio de la Palabra. Ésta proviene del Amor que se manifiesta en Cristo en la Encarnación. Después de la Resurrección persiste aún el dolor ya que la cruz no es solamente un hecho del pasado, se expresa hoy en el Dios que aparece como escondido a los ojos del ser humano contemporáneo y que se hace presente en la experiencia y la oración. Esta referencia a la Palabra y a los textos litúrgicos, norma de la plegaria cristiana que quiere ser católica, es constitutiva de la música que quiere ser litúrgica⁹¹.

- Referencia al Espíritu. La plegaria que siempre es inspirada por el Espíritu se hace canto. Solo puede ser música litúrgica aquella que nos lleva a decir y a proclamar que Jesús es el Señor, solo aquella que nos ayuda a exclamar, con gemidos del Espíritu, Abba, Padre. Ratzinger así lo afirma cuando dice:

La integración del hombre hacia aquello que es de arriba (el cielo) y no su liquidación en una embriaguez probada de forma o en la pura sensualidad, es el criterio de una música conforme al *Logos*⁹².

- Referencia a la Encarnación. La Palabra se ha hecho carne en Cristo. Este hecho nos conduce a dejar todo aislamiento individual y a adentrarnos en la comunión de los santos. La liturgia cristiana es también liturgia cósmica. El canto se funde en la música y en la plegaria que abraza la creación entera. Ratzinger al afirmará que «la belleza de la música se hace uno con su correspondencia con las leyes rítmicas y armónicas del Universo»⁹³ afirma que la liturgia

91. Cf. J. RATZINGER, *Introduzione allo spirito della liturgia*, 145-146.

92. J. RATZINGER, *Introduzione allo spirito della liturgia*, 147.

93. J. RATZINGER, *Introduzione allo spirito della liturgia*, 149.

adquiere un aspecto cósmico del que la música es una alta expresión. Efectivamente, como recuerda nuestro autor, la interpretación cósmica de la música se ha mantenido viva hasta bien entrada la modernidad. Durante el romanticismo la música se ha visto como alejada de esta concepción: es el momento en que empieza la *música pura* como exaltación del ideal de la racionalidad y de la individualidad. De aquí se sigue la tendencia a la eliminación de los sujetos a favor de la teoría anárquica del arte. El resultado es el reto que hoy se plantea a la Iglesia por lo que se refiere a su relación con el arte y la música. Es una pregunta a la que no faltarán respuestas si, como propone Ratzinger, la música puede servir a la Palabra llegando a ser música litúrgica que se fundamenta bíblicamente, y como consecuencia, litúrgicamente⁹⁴. En definitiva, significativa.

La fundamentación teológica de la música litúrgica se concreta en cinco propuestas para afrontar una reflexión actual sobre la música litúrgica y sobre la visión teológica de la misma. Esta música tiene que ser *católica*; universal; participativa en el canto, el silencio y la escucha; creadora (¿cómo lo hará si renuncia a la experiencia de la belleza que habla de Dios?)⁹⁵; revalorizadora del patrimonio musical⁹⁶. Escribe:

Si la Iglesia debe convertir, mejorar, «humanizar» el mundo, ¿cómo puede hacerlo y renunciar al mismo tiempo a la belleza, que forma una unidad con el amor y con él es la verdadera consolación, la máxima aproximación posible de la resurrección al mundo?⁹⁷

Disponer a los fieles a recibir la gracia más abundantemente y con mejor disposición es la finalidad última en la música litúrgica, si ésta quiere ser de verdad reveladora de la presencia de Dios que se hace experiencia sensible y profunda en la percepción estética⁹⁸.

94. J. RATZINGER, *Introduzione allo spirito della liturgia*, 157.

95. J. RATZINGER, *Introduzione allo spirito della liturgia*, 99.

96. J. RATZINGER, *La festa della fede*, 99-100.

97. J. RATZINGER, *La festa della fede*, 99-100.

98. Cf. PÍO X, *MP Tra le sollecitudini*, 1903, 329-339.

Conclusiones y algunas recapitulaciones

"In coro simus stantes, non sint corda vagantes": El drama (o menos) de la incomunicabilidad

La música contemporánea busca hoy una cierta incomunicabilidad, al menos en el aspecto más formal⁹⁹. Esta música, no quiere transmitir códigos bien constituidos y comunes, no quiere hacerse inteligible al espectador para que llegue a comprender alguna cosa de sí mismo. Por otra parte, el lenguaje teológico querría, casi desesperadamente en el momento presente, llevar a una comprensión de lo que es Incomunicable al ser humano de hoy que se muestra cada vez más alejado no solo del concepto sino también del objeto de la teología es decir de Dios mismo. Esta doble dirección que en una primera impresión puede parecer incluso divergente, a mi modo de ver es un camino que refuerza la posibilidad de una alianza relevante y significativa entre estos dos modos de lenguaje, especialmente cuando se encuentran en la liturgia.

Este camino no es nuevo. Ya grandes teólogos han explorado el territorio de la relación entre el arte y la teología, la relación entre teología y la música como lenguaje estético que media la percepción del Misterio. Es uno de los capítulos quizás más olvidados del saber teológico contemporáneo¹⁰⁰.

Muchos han considerado la experiencia de la belleza, podríamos decir, de la experiencia mística y litúrgica de la belleza, como un camino directo hacia la experiencia de Dios mismo. Pero hoy este camino comporta un *plus*: la incomunicabilidad de la fragmentación que, siendo paradójicamente global, hace que todo confluya en una complementariedad, en algo precioso y casi imposible de alcanzar hoy en día.

99. Cf. J. PIQUÉ, «Música Sacra/Música Litúrgica: Lenguaje musical y liturgia a cincuenta años de *Sacrosanctum Concilium*», *Phase* 53 (2013) 501-515. ID., «Palabra, espacio y música: parámetros teológicos de la música litúrgica», *Scripta Theologica* 3 (2015) 693-708. E. SALMANN, «I sensi del senso - Il senso dei sensi. Una piccola fenomenologia mistico-filosofica», in *Esperienza mistica e pensiero filosofico. Atti del Colloquio Filosofia e Mistica, Roma, 6-7 dicembre 2001, Pontificia Università Lateranense e Pontificio Ateneo Sant'Anselmo* (Esperienza e fenomenologia mistica), LEV, Città del Vaticano 2003, 87-108.

100. Cf. J. PIQUÉ, *Teologia e musica. Dialoghi di trascendenza* (Comunicazione. Studi), San Paolo, Cinisello Balsamo (MI) 2013.

Por otra parte, mucho más dramático es el hecho de que, cuando los contenidos de la ciencia teológica son cada vez más lejanos al lenguaje filosófico o científico contemporáneo, cosa que nunca sucedió en la sociedad ni el pensamiento de Tomás de Aquino, esta distancia, por no decir indiferencia hacen la teología casi irrelevante. Quizás el lenguaje se convierte en relevante, pero no así el objeto que trata.

Estamos pues delante de un nuevo interés por el Misterio de Dios; este interés tiene necesidad de nuevos lenguajes para poder entender las respuestas o intuir los nuevos caminos para llegar a una búsqueda de la comprensión de la Revelación.

Me permito aquí indicar algunos ejemplos del ámbito musical donde la intersección del lenguaje ha dado frutos de eminente arte contemporáneo pero radicados profundamente en el deseo del conocimiento de Dios: Olivier Messiaen (*Messe de la Pentecôte; Livre du Saint-Sacrement*), Arvo Pärt (*Missa Syllabica; De Profundis; Te Deum;*) e Krzysztof Penderecki (*Missa Brevis; Passio secundum Lucam*).

La dificultad de comunicar algo, ha caracterizado también la vida del arte contemporáneo. La destrucción del lenguaje formal ha llevado al desarrollo de un arte no-formal, en el fondo de un arte que no comunica.

Este fenómeno en el arte es un signo de modernidad, de actualidad, de contemporaneidad y a la vez se ha convertido en un elemento positivo para el desarrollo del pensamiento y del diálogo entre el arte y el mundo actual. La música como arte eminentemente contemporáneo es también por tanto efímero, representa un lugar privilegiado para el estudio de este fenómeno que acabo de citar y es un modelo ideal para realizar este proceso que se puede lanzar hacia un diálogo entre nuestros contemporáneos y la experiencia estética.

Ya en otras ocasiones he abogado por visitar teológicamente el arte contemporáneo, en concreto la música. Creo y estoy convencido de que el arte de la música está entre las expresiones artísticas que más nos aproximan a la experiencia trascendente, como ya intuyó el mismo Santo Tomás, y, por tanto, se pueden visitar teológicamente.

La relación entre la teología -entendida como una aproximación o tentativo de decir una palabra sobre Dios- y la música -entendida como la intención de poder decir con un lenguaje propio una palabra acerca de las emociones más profundas del corazón humano- podrían rebelarse como un modo, como un modelo, como un camino para descubrir la presencia Misteriosa simbólica de Dios que se revela¹⁰¹. El plus, la capacidad de vocación que la música posee, sea por su particular lenguaje, sea por su comunicabilidad no material, no corpórea, pueden ser considerados como elementos privilegiados para la comprensión experiencial del misterio.

En este sentido la liturgia ofrece un campo privilegiado para esta relación y nunca lo ha abandonado a lo largo de su historia.

Pero, así como Tomás de Aquino la usaba como autoridad, hoy quizás sería posible abordarla desde un campo de estudio que aunase lo antropológico, lo histórico y, como no, lo teológico.

Un gran problema sigue siendo la comprensión de la Revelación. Nosotros podemos saber alguna cosa de Dios porque él mismo lo ha revelado. Pero como decir hoy esta Revelación. Santo Tomás entiende que solo podemos comprender a Dios a través de su Revelación, pero no renuncia a las mediaciones intelectuales para poder llegar a esta revelación; incluso la música es contemplada como esta mediación dentro de la liturgia, y así el diálogo con su contemporaneidad permanece todavía como un ejemplo para nosotros hoy. Este es el gran reto para el lenguaje contemporáneo. ¿Cómo interpretar hermenéuticamente este lenguaje para entender el sentido exacto de la Revelación que es actuante también hoy en nuestro mundo fragmentado? Llegamos aquí a un punto donde se juega el éxito de nuestra comunicación; es mucho más que un simple reto, es encontrar el camino para hacer percibir la interpretación de las condiciones del lenguaje y también así superar nuestra fragmentariedad. El reto es muy grande. Pienso que en nuestros tiempos y en nuestras culturas el desafío del cristianismo de decir hoy "Dios" en una forma relevante puede ser paralelo al campo donde Santo Tomás afrontó el diálogo con la filosofía clásica y con el pensamiento nuevo que se abría paso en las universidades.

101. Cf. E. SALMANN, *Presenza di Spirito. Il cristianesimo come gesto e pensiero* (Caro salutis cardo. Studi 13), Messaggero, Padova 2000, 493. N. HARNONCOURT, *La música es más que las palabras. La música romántica. Entrevistas y comentarios* (Contextos 190), Paidós, Barcelona 2010, 82.

Así pues, la comprensión del sonido no está mediada por la escucha. La hermenéutica musical es siempre interna, pertenece al profundo universo del individuo que se deja penetrar por la realidad del sonido. Esta sería, a mi parecer, la diferencia entre el arte musical y el arte plástico: en la música hay una cierta esencia en sí misma que no depende de una materialidad contrastable, mientras en el arte plástico esta materialidad hace más denso su propio ser. Por ello la posibilidad de una "no forma", o quizás de una casi "incomunicabilidad" propia del arte contemporáneo, es mucho más próxima a la singularidad del objeto que ocupa a la teología.

Por esta misma razón no hace falta buscar desesperadamente en el momento presente un arte universal. La búsqueda en el arte contemporáneo debe ayudar en lo posible a centrar la atención comprensiva en un gran número de oyentes hacia la escucha, aun cuando esto se haga a través de lo abstracto, del arte no Formal, que provoca a veces un rechazo del comunicable, y que se convierte en un camino quizás paralelo.

No olvidemos, como ya he señalado, que la revelación siempre hace un paso entre el arcano y lo Epifánico. La liturgia se apoya constantemente sobre lo arcano, lo escondido, lo oscuro (*obscurum, tremendum*), para dejar ver algo fascinante de la presencia de Dios mismo¹⁰². Esta es quizás la comprensión sobre la cual se juega hoy, por una parte, un deseo muy fuerte de hacerse comprender, de traducirse, de explicar todo, y por otra el deseo de abstracción formal que parece que deconstruye la misma realidad.

En una época marcada por las "náuseas" ante la realidad (J.P. Sartre, F. Kafka, crisis económica y guerras sin fin ni escala) nace una cultura de lo ecológico o incluso de la tierra y la creación (G. Mahler; Papa Francesco, etc.). Frente a una individualidad a toda costa (individualismo, teléfono móvil), surge un deseo de comunión (grupo virtual, política, movimientos). Sin embargo, ante la imposibilidad de una comunicación verdadera, no surge una reacción organizada, sino que se afirma una continuación abstracta que la hace comunicable. Por eso me parece que el lenguaje teológico, que sufre agonizantemente por el rechazo de la realidad y por la imposibilidad de volverse un lugar común, puede encontrar en esta misma

102. Cf. E. SALMANN, *Presenza di Spirito*, 196-197.

fragmentación posmoderna un campo abstracto en el que hacer oír su voz. Si Dios sigue manifestándose, también debe haber una manera de hacerse oír en medio de tanto ruido y fragmentación.

Pienso que hoy tenemos que, ante o con la fragmentación del pensamiento, resignarnos a una posibilidad de experiencia. Si nuestro tiempo está marcado por una multicoloridad que aturde los sentidos, redescubrir el silencio como espacio de escucha sería clave para interpretar la propia realidad. Esta afirmación, tan sencilla de aplicar en el mundo de la música, parece anulada del mundo de la liturgia. Descubrir un espacio y un tiempo vacíos de palabras, abiertos al sonido de la única Palabra, a través del canto o la entonación, sería una buena contribución. La fe llega siempre "ex auditu" (Rom 10,17) y tiene que encontrar un campo abierto a la resonancia que lleve a la comprensión. Por eso una apertura empática a la vibración sonora, visual y comprensiva puede, hoy como siempre, hacer posible la comprensión de la fe.

Y es así que la teología queda hoy, en cierto sentido, al margen del discurso contemporáneo. Pocos ejemplos son capaces de llevar el discurso sobre el Misterio de Dios al camino del pensamiento relevante, ni siquiera las diatribas de poco nivel aparecen como una forma de desarrollar la ciencia teológica.

Surge, pues, un discurso teológico-litúrgico-musical desde múltiples vertientes que me parece que puede dar frutos de investigación. Sin embargo, está claro que las dificultades no son pocas.

Falta un lenguaje teológico adecuado para combinar ciencias tan diversas como la musicología y la liturgia. Falta una sólida formación teológica para batir el registro adecuado en cada momento y en cada período histórico. Al final se echa en falta una sensibilidad musical bien formada y bien fundamentada que permita acercamientos sin prejuicios¹⁰³. ¡Cuánto se echa de menos una

103. Cf. J. PIQUÉ, «Livre du Saint Sacrement. Eucharistie als Manifestation von Erfahrung und Transzendenz», in *Musik des Unsichtbaren. Der Komponist Olivier Messiaen (1908-1992) am Schnittpunkt von Theologie und Musik*, ed. M. CH. HASTETTER, EOS Verlag, St. Ottilien 2008, 104-125. ID., «Parola cantata/Parola parlata: forme/in-forme liturgiche», *Musica e Chiesa. Testi e Contesti*, edd. C.A. MOREIRA AZEVEDO-R. ROUSE, Aracne, Roma 2021, 37-53. ID., «Formas Musicales Litúrgicas: análisis estructural comparativo de la *Salve Germinans* (1952) y la *Salve Regina* (1978) del P. Ireneu Segarra Malla OSB (1917-2005)», in «*Mystagogus nobis, ad docendum Christi mysteria*», *Miscellanea sul mistero del culto Cristiano in onore del Prof. Juan Javier Flores Arcas, OSB*, edd. J-M. CORDEIRO-J-A. GOÑI-P. MURONI (Studia Anselmiana-Analecta Liturgica 187), Roma 2022, 635-667.

formación humanística total (*trivium et quadrivium*), como las conoció santo Tomás!

Falta un estudio serio del fenómeno musical en la filosofía: ¿será acaso posible? Creo que falta, no tanto desde un punto de vista histórico, sino desde un punto de vista verdaderamente filosófico. ¿Cómo puede el sonido convertirse en sabiduría y ésta ser amada? Un campo en el que algunos han entrado refiriéndose, sin embargo, al juicio estético o a una narración casi histórica.

Falta un afán sincero que se interpele sobre la necesidad de decir "Dios" hoy. Tal como Santo Tomás lo hizo en su tiempo y otros muchos en épocas distintas y circunstancias no tan lejanas a la nuestra. No creo que nuestra época sea muy diversa de otras, pero no podemos dejar de dialogar con la realidad y buscar su interlocución. Queden estos puntos como base para un ensayo posterior.

P. Jordi-A. Piqué i Collado OSB
Preside del *Pontificio Istituto Liturgico* (Roma)
Catedrático *Marsili Chair*-Teología litúrgica