

La música y la Iglesia medieval.



Para un profano en lo musicológico, como soy yo, simple aficionado a la música antigua, una de las cuestiones más importantes con las que he tropezado ha sido la estrecha asociación litúrgica entre culto cristiano y música durante la Edad Media. No voy a ir a las raíces del asunto, cuestión que considero digna de especialistas, pero sí me gustaría, como historiador, citar algunas de las consecuencias que dicha asociación pudo tener, no ya desde el punto de vista estrictamente “cultural”, sino también a partir de su valor simbólico, en un determinado contexto social e ideológico.

La música se asoció desde muy pronto al culto cristiano, como lo había estado en otros tipos de culto en la antigüedad. Monasterios y espacios eclesiásticos como los catedrales, e incluso, más modestamente, los parroquiales, fueron escenario de unos oficios religiosos (misas, capellanías, horas, etc.) a los que con gran frecuencia acompañaba la música. Precisamente el *canto llano* o *gregoriano* se desarrolló al calor de las obligaciones rituales y religiosas que monjes sobre todo, pero también clérigos seculares, habían de realizar en sus respectivas instituciones. Y aunque el canto llano se asocia esencialmente al mundo monástico, no estaba reservado en exclusiva a él. Finalmente, el nacimiento de la *polifonía* dió lugar a un sorprendente enriquecimiento en la composición y elaboración musical, especialmente desde el siglo XIII.



Precisamente a partir de aquí, y de la autonomía que empieza a tener la melodía con respecto a la letra, ésta última imprescindible para la comprensión del mensaje cristiano (¡aunque fuera en latín!), se empiezan a plantear problemas que no serán resueltos con eficacia hasta la época de la Reforma y la Contrarreforma, allá por el siglo XVI. El principal es precisamente la contradicción entre la forma musical y el contenido textual. A lo largo de los siglos XIII y, sobre todo, el XIV con su *ars nova*, complicado a fines de dicha centuria con el *ars subtilior*, la melodía alcanza unos grados de elaboración y complicación tan elevados que, en la mente de algunos, hacen olvidar su “auténtica” misión: el reforzamiento del mensaje. Es así como en el siglo XIV, concretamente en el año 1324 ó 1325, el papa de Avignon Juan XXII, mediante una bula, prohibió en los servicios religiosos el añadido de las partes de *motetus* y *triplum* (otras voces) al canto llano, e incluso prácticamente todo tipo de polifonía. Como afirma Gustave Reese [*La música en la Edad Media*. Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 424], es poco probable que esta bula tuviera más que una relativa influencia en los compositores, que siguieron creando según reglas polifónicas.



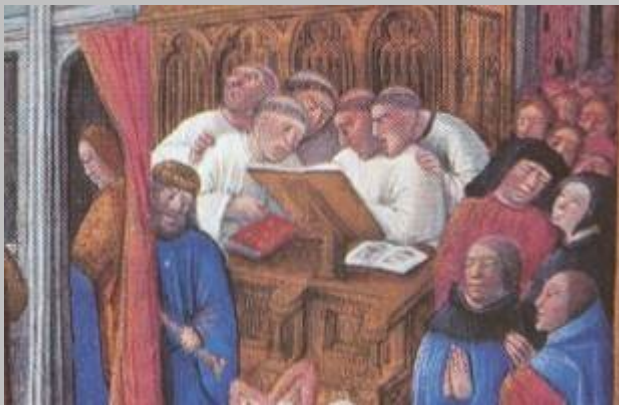
De todas maneras, si exceptuamos los “ataques” de “integrismo” ritual que podemos concretar, por ejemplo, en lo que acabamos de decir, lo cierto es que, en realidad, la composición musical, muy elaborada, ya fuera más *melismática* (con muchas notas por cada sílaba) o más sencilla, según lo impusieron poco a poco las nuevas normas del siglo XV, tuvo un papel fundamental en el realce de la liturgia cristiana.



En primer lugar, su impacto social. Las gentes que la oían en el marco de determinadas ceremonias, debían de recibir una impresión profunda. Podía ocurrir con el canto llano, pero la polifonía de los siglos XIV y XV llega a un nivel de tal categoría que sin duda tuvo que influir en la percepción ritual de los oyentes, sobre todo si se la situaba en un marco tan simbólicamente importante como una catedral, aunque también podía ocurrir en una iglesia más sencilla, o una capilla. No es raro encontrar comparaciones entre la polifonía y la “voz de los ángeles” o la “música celestial”, como si una parte del más allá se hubiera instalado sobre la tierra. Precisamente por eso, ya en la Baja Edad Media, sobre todo desde el siglo XV, no se confiaba la ejecución musical en las catedrales, fundamentalmente vocal, únicamente a los coros formados por miembros del cabildo, que lo tenían como obligación, sino que, cada vez más, se recurre a “profesionales” para ello, a veces los *mozos de coro*, como se decía en Castilla, en otras ocasiones, *cantores* contratados y bien remunerados. Los primeros solían ser formados con cargo a la institución catedralicia, y obtenían normalmente un *beneficio* o base económica que aseguraba su supervivencia, al menos mientras ejercieran el oficio. Hay que tener en cuenta que las mujeres no podían formar parte del coro, por lo que, a fin de cubrir las voces agudas, se tenía que recurrir a las infantiles.



Por la misma razón era cada vez más importante la figura del *chantre* o *capiscol* en las catedrales castellanas, es decir, del “jefe” del coro (entre otras cosas) y, sobre todo, de aquella persona que se hizo al final responsable de la ejecución “profesional” de la polifonía, llamado de distintas formas, pero cada vez más conocido como *maestro de música* o, ya hacia fines del siglo XV o en el XVI, *maestro de capilla*. Algunos de ellos, incluso, eran compositores, de los cuales llegaron a ser internacionalmente conocidos unos pocos. En el siglo XV, por ejemplo, figuras como las de Guillaume Dufay son difíciles de enraizar en un lugar concreto, por la itinerancia que caracterizó toda su vida. Estos *maestros* solían ser también clérigos, si no en el momento de su contrato, sí con posterioridad, puesto que de esta forma se aseguraban su supervivencia. A un *oficio* correspondía un *beneficio*. El carácter “internacional” de algunos les llevó a ir de capilla musical en capilla musical, de catedral en catedral, o incluso a ser contratados por la misma capilla papal en Avignon, o, ya en el siglo XV, en Roma.



La asociación entre estado clerical y actividad musical, sobre todo en el caso de los compositores, constituye otro de los “tópicos” de la música litúrgica en la Baja Edad Media. Permitió, por un lado, la pervivencia de un legado musical y cultural importantísimo, y, por otro, procesos de ascenso social, en su aspecto económico y también en cuanto al prestigio personal se refiere. Tomemos, por ejemplo, el caso del citado Guillaume Dufay, para mí uno de los mejores compositores de todos los tiempos. Los datos biográficos citados a continuación proceden en su mayor parte del artículo de Jerome F. Weber para el “magazine” *Goldberg* [que puede consultarse en la página web www.goldbergweb.com/es, en el apartado *compositores*].



Según Alejandro Planchart, Dufay nació hacia 1397 en Bruselas, de la relación entre Marie Du Fayt y un sacerdote, siendo, por tanto, hijo “ilegítimo” de acuerdo a los cánones de la época. Pero la tal María Du Fayt no debía pertenecer a un estrato social bajo. Sabemos que tenía un primo, Jehan Hubert, que se convirtió en canónigo de la catedral de Cambrai en 1403. Allí se llevó a ambos, pues otra de sus primas, Jehanne, necesitaba cuidados. A la muerte de

Jehan Hubert, en 1424, su testamento dispuso que Marie siguiese cuidando a su otra prima. Es evidente que el trato dispensado a la madre de Guillaume estaba directamente relacionado con dicha actividad. Supondríamos, entonces, que su condición social era ligeramente inferior a la de sus primos. Aunque habría que tener en cuenta su carácter de madre soltera, cuestión, por otra parte, no muy infrecuente entonces, como la paternidad de los clérigos.



En todo caso, las relaciones privadas de Jehan Hubert fueron sin duda el mayor impulso a la carrera clerical de Guillaume. Otro de los canónigos de Cambrai, vinculado a Jehan, favoreció con su influencia el ingreso de Dufay en la catedral como niño cantor (*mozo de coro*, diríamos en Castilla). En 1414 ya era clérigo, aunque no fue hasta 1427 ó 1428 cuando fue ordenado sacerdote. Parece ser que acompañó al obispo de Cambrai, Jehan de Lens, al importante *Concilio de Constanza*, cerrado en 1418 tras la elección como papa, un año antes, de Martín V, a fin de solucionar el problema del cisma que se había planteado en la cabeza de la Iglesia católica. A partir de aquí, Dufay no hizo sino conocer a importantes personalidades eclesiásticas, obispos, cardenales, nobles o jefes políticos con los que se relacionó, y por los que fue contratado en numerosas ocasiones, para formar parte de sus capillas musicales, o para componer diversas piezas, religiosas o profanas. Entre ellos estarían el cardenal d'Ailly, Carlo Malatesta, señor de Rímini, el cardenal Louis Aleman, gobernador papal de Bolonia, el duque Amadeo de Saboya, etc. Es decir, algunas de las personalidades internacionales más importantes de la vida política y eclesiástica de su tiempo. Esta carrera le permitió, además, acumular numerosos *beneficios*. Dufay era apreciado y cotizado. El hijo ilegítimo de Marie Du Fayt se había convertido en una de las personalidades artísticas más solicitadas del siglo XV europeo. Llegó a pertenecer también a la *capilla papal*, desde el año 1434. Allí conoció al papa Eugenio IV, y compuso para él, según parece, el motete *Ecclesie Militantis*, durante su estancia florentina.



Guillaume Dufay falleció en 1474 en Cambrai, sin que, al parecer, pudiera oír el motete que compuso para ser cantado en el momento de su muerte, el *Ave Regina Caelorum*. Al final de su vida pareció encontrar la tranquilidad como canónigo de su catedral, cargo que retenía desde 1444.

Casos como el de Dufay son claramente excepcionales, pero muestran hasta qué punto la práctica ritual de la música era apreciada en el siglo XV, dentro de las estructuras eclesiásticas. Música *de órgano* (es decir, polifónica), o canto llano, con o sin acompañamiento instrumental (no demasiado frecuente, y dependiente de la importancia de la celebración). En todo caso, las notas perdidas entre los pilares, columnas y bóvedas de las iglesias románicas, góticas o (ya en Italia) clasicistas, tuvieron un papel simbólico e ideológico claro, y ayudaron a que las personas asistentes a la celebración del rito lo pudieran creer procedente en esencia (y no me extraña), de más allá de lo terreno.